MARIN MINCU

opera literară a lui ION BARBU

*

cartea românească

ARGUMENT

Opera literară a lui Ion Barbu nu a putut fi publicată acum douăzeci de ani, cînd a fost susținută ca teză de doctorat, fiindcă cenzura nu accepta atunci asemenea abordări critice ; introducerea cîtorva fragmente, printre altele de aceeași orientare, în volumul *Critice II* (Cartea Românească, 1971), a dus la *interzicerea* mea ca critic pe perioada 1971—1975. Dar mai înainte de a mă opri asupra motivelor care au amînat publicarea tezei, aș vrea să evoc trei împrejurări ce m-au îndemnat s-o reiau acum în forma integrală...

*

* *

Cu cîțiva ani în urmă, la o întîlnire *Ion Barbu* de la cenaclul studențesc Tei, intervenția lui Mircea Cărtărescu m-a surprins, făcîndu-mă să reflectez ; în cursul discuțiilor iscate, în legătură cu modul de a-l aborda pe autorul *Jocului secund*, la un enunț al meu mai polemic, tînărul poet îmi răspundea cu unele idei din volumul *Texte comentate* (Albatros, 1975), fără să-și dea seama că acestea îmi aparțineau. Faptul că explicarea hermeneutică a lui Ion Barbu devenise așa repede un bun comun m-a bucurat, dar eu nu mai eram mulțumit de acea primă interpretare, considerînd-o prea „elementară". Modelul meu critic avansase (se „deplasase") între timp, în consens cu noile metode, astfel că îmi era dificil să mai fiu de acord cu sistemul de lectură propus în teza de doctorat, susținută în 1971 la universitatea din București. Aceasta reprezenta rezultatul unor pasionante

eforturi interpretative, aparținînd anilor înfrigurați de căutări ai studenției, unele fragmente fiind publicate (în „Amfiteatru", „Contemporanul", „Tomis") începînd din 1966. De fapt, teza de doctorat era practic încheiată în toamna lui 1969 cînd plecam în armată, astfel că la terminarea milităriei — în primăvara lui 1970 — trăgeam grăbit ultimele tușeuri bibliografice, înainte de a o prezenta la secretariatul Universității. În sfîrșit, *primul meu Barbu* însuma „metodologia" numai a acelor acumulări formative de pînă la vîrsta de 25 de ani. Desigur, oricare dintre ideile emise atunci poate apărea astăzi total învechită, dar acestea *mă exprimă*, în întregime, pentru etapa în care mă aflam în 1969 ; nu numai pe mine ca tînăr critic — îndrăznesc să generalizez — ci și o anumită critică din acea perioadă. Nu mă rușinez să recunosc că m-am format lent, avatarurile proprii reflectînd, în bună parte, chiar căutările impresioniste ale criticii noastre, proaspăt emancipate de sloganele realismului socialist.

*
* *

Și mai surprins am fost cînd, prin noiembrie 1984, după o altă *intîlnire* (de data aceasta la sediul Asociației Scriitorilor din București, cu ocazia discutării cărții lui Mandics György — *Ion Barbu „Gest închis"* în prima ședință a cercului interdisciplinar *Ion Barbu / Dan Barbilian)*, matematicianul Solomon Marcus mi-a spus, printre altele, că, în nu știu ce împrejurare, Mandics (ca ultim exeget al lui Ion Barbu) ar fi afirmat că, între atîtea *lecturi* asupra lui Ion Barbu, îl preferă „...pe Marin Mincu, dar nu pe cel din *Eseul despre textualizare* din 1981, cum crede el, ci pe cel din teza de doctorat din 1971". M-am simțit oarecum lezat pentru ne-*recunoașterea,* tocmai din partea lui Mandics György (unul dintre cercetătorii cei mai avizați ai operei barbiliene) a *noului* Barbu (textualist și textualizant cu anticipație) pe care-l propuneam în cartea din 1981. Între prima lectură critică din 1969 și aceea din 1981 nu există nici o asemănare și, totuși, acestea sînt *complementare,* cum am mai spus-o, ceea ce, de altfel, va observa oricine va avea

răbdare să le citească atent. În treacăt fie zis, textualizarea și textualismul, re-descoperite atunci *tout court*, pornind de la metoda poetică a lui Ion Barbu, (dar inserate firesc într-o tendință culturală europeană mai largă), s-au constituit la noi, pe parcursul unui deceniu, într-o adevărată „tradiție", un *background* literar pentru ultima promoție, singura sincronă (fără nici un fel de complexe pentru prima dată) cu mersul poeziei continentale. Pentru a menține pariul cu mine însumi și cu Ion Barbu, care susține că „dacă o poezie admite o explicație, rațional admite o infinitate", ar fi normal să propun o *a treia* ipoteză de lectură. M-am lenevit, poate și pentru că nu am fost provocat de apariția unei *alte* interpretări critice, mai noi...

*
* *

A treia împrejurare se leagă de recitirea unei *Addenda corrige II* („Orizont" 25 decembrie 1980) primită de la Șerban Foarță ; „În iulie '69, cînd — după niște ani pregătitori — mă apucam să redactez *eseu*-mi *asupra poeziei lui Ion Barbu* cu un elan, un zel, o... inconștiență de care, astăzi, n-aș mai fi în stare —, nu cunoșteam, nici aveam *cum* cunoaște, lucrările pe aceeași temă ale lui Marin Mincu. Nu numai o benignă «superstiție», dar și o minimă «măsură de protecție» (obligația, dacă vreți, de-a ignora și pune, astfel, între paranteze cele ce, între timp, se vor mai fi fost scris despre Ion Barbu... delimitîndu-mi, dar, bibliografia...), m-au făcut — ele —, într-un fel, să nu-l citesc pe, între alții, amintitul critic (altminteri, unul dintre cei mai fervenți *barbiști*) decît *într-un tîrziu,* în '78 (și nici atunci cu cea mai mare luare aminte ; să-l răsfoiesc, adică, într-o doară — și nu fără o vagă senzație de *zu spät* —, pe coridorul unei biblioteci...), cînd cartea-mi, gata de prin '71 și remaniată, ulterior, doar în detalii, urma, *în fine,* a fi dată la tipar, pentru ca (re-)citindu-l (de plăcere, iar nu din datorie), să constat — numai acum, *în urmă* — că între noi este un ce comun, ambii vorbind de *hybris* la Ion Barbu (el, *à-propos* de *După melci* și *Riga Crypto*... ; eu, de aceleași

două, ca şi, nu mai puţin, de William Wilson, cel din poema *Falduri,* şi *Domnişoara Hus*...)

...S-o constat, nu *cu surprindere,* desigur, — dacă, în genere, premise similare duc la concluzii, cît de cît, aceleaşi —, dar cu un sentiment, oricum, de jenă că, necitîndu-l (într-o carte în care i-am citat pe nu ştiu cîţi !), voi fi comis, fără să vreau, o injustiţie. Căci, *typographiquement parlant,* întîietatea e a lui... ; fie şi dacă,-n acel soi de absolut care e timpul redactării înseşi, suntem sincroni şi, mai cu seamă, — într-o privinţă, baremi, — de acord !" Mă iau după *dîra* încolăcitoare a acestui *hybris* „comun" care, cu indeterminări diferenţiatoare, ne-a condus pe amîndoi (Şerban Foarţă este în citadela timişoreană o redutabilă forţă literară, dar ce spun ? — el e *sprinterul* cel mai eficace în marathon-ul barbian !) către aceleaşi intuiţii în legătură cu... („constat", totuşi, recitind *materia* că la pagina 74 din *Critice II,* 1971 ... există o trimitere şi la hybris-ul *Domnişoarei Hus,* dar fac această constatare dintr-o pudoare, sau... o rigoare necesară, iar nu dintr-o pornire orgolioasă pe care am părăsit-o de mult şi...) un obiect ce şi-a substituit subiectul sau... *vicevercea.* Aflu astfel, — observ — prin tot felul de dire, alunecări şi piruetări insidioase, (cînd te străduieşti să cauţi, e foarte uşor să şi găseşti !) o justificare, iată, pentru un gest insolit : vreau să public *în sfîrşit,* în întregime, *această lucrare de tinereţe* în care am pus o *senzualitate* a lecturii, o *fervoare* a iubirii şi o *bucurie* a iniţierii pe care nu le-am mai atins apoi niciodată... (Reamintesc că unele fragmente din teză au apărut fie în presă, fie în volume şi că lucrarea de doctorat, aflată la îndemîna publicului la B.C.S. din 1971, este citată de mai multe ori în cartea lui Mandics.)

*
* *

Cum se poate constata, cele trei instanţe (Cărtărescu, Mandics, Foarţă), chemate involuntar să testimonieze implicarea „barbistă" a subsemnatului, se referă exclusiv la prima lectură critică oferită în teza de doctorat ; presupun că nu mai este necesar să adaug că *perspectiva iniţiatică,* urmărită acolo, pornea de la sugestia călinesciană a *hermetismului de substanţă.* Dacă e să adaug ceva, vreau să adaug totuşi că, pînă la acea dată, deşi existau, după cum se cunoaşte, unele studii disparate în această direcţie, nimeni nu a încercat să demonstreze, cu o asemenea angajare de mijloace critice, „programul iniţiatic" al poeticii şi al poeziei barbiene. Ba chiar, aş vrea să accentuez asupra faptului neimportant, desigur, că prima *construcţie* asupra poeticităţii operei celui mai dificil poet român îmi aparţine, şi că am întîmpinat, în epocă, rezistenţa dîrză a unor critici, (de exemplu, Ov. S. Crohmălniceanu), care nu voiau aprioric să accepte *poeticitatea programatică* a operei literare a lui Ion Barbu. În altă ordine, deşi Călinescu indică o direcţie sigură în acest sens, îmi revendic „documentarea" misterică a „gnozei" barbiene, prin recursul explicit la sursele originare (*Corpus Hermeticum* şi toată *materia...*), care au devenit apoi o mană cerească pentru unii comentatori, începînd cu Dorin Teodorescu. Aici, nu voi face altceva decît să mă repet, avizîndu-i din nou pe barbienii de ultimă oră, că nu identificarea şi „reconstituirea" tuturor surselor („izvoarelor") contează în primul rînd, ci valorizarea acestora în *construcţia unei posibile viziuni critice.* O primă „construcţie", pe cît ne-a stat în putinţă, (cu mijloacele critice specifice acelei etape), este deci aceea *iniţiatică.* N-aş fi recurs la „precizarea" aceasta, dacă n-aş fi primit în ultimul moment o carte a Ioanei Em. Petrescu (*Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti,* Dacia, 1989), în care, într-o notă de la capitolul „Ochian", dedicat lui I. Barbu, distinsa cercetătoare, după ce enumeră pe toţii „barbiştii" tributari perspectivei „iniţiatice", mă exclude ferm, expediindu-mă în tabăra „adversă" : „Dintre interpretările adverse acestui punct de vedere, singura care a dat naştere unei lucrări critice de valoare e cea textualistă, în Marin Mincu, *Ion Barbu — eseu despre textualizarea poetică,* Buc., 1981". Repet, perspectiva textualistă nu e „adversă" celei „iniţiatice", ci doar complementară. Prin această schimbare de perspectivă (din 1981), am încercat o tentativă de autodepăşire, (intrinsecă barbianismului), nu numai *sufletească,* ci şi „tehnică", aşa cum re-cunoştea leal Şerban Foarţă

în articolul *Re-„purificarea" lui Ion Barbu* („Orizont", 51, 25 decembrie 1981).

* * *

Este cazul să insist puțin asupra celor două motive ce au decis imposibilitatea publicării *Operei literare a lui Ion Barbu* la data elaborării acesteia (în 1970). Primul și cel mai important se leagă de cenzura ideologică a momentului : e vorba de *Weltanschauung*-ul esoteric al poeziei barbiene pe care l-am abordat curajos, fără a ține cont de restricțiile curente ale criticii „marxiste", din a cărei „perspectivă" — cum se cunoaște — am și fost aspru criticat în 1971, la apariția volumului *Critice II*, de S. Damian, Paul Georgescu, M. Petroveanu, Marian Popa etc. Chiar Ovid S. Crohmălniceanu (în referatul său extrem de judicios) considera „discutabilă" perspectiva mea de valorizare, deși găsea o justificare a „riscurilor" ce mi le „asumam" : „Aici ne aflăm pe terenul unei gîndiri mistico-religioase, ori că-i spunem *orfism* ori că o numim *inițiere* în misterele eleusine. Comentatorul își asumă însă deliberat riscurile unei asemenea terminologii, voind să se păstreze cît mai mult în planul mitologiei scriitorului". Se înțelege că tocmai „perspectiva inițiatică", pentru care am fost atacat violent în 1971, prin campania deschisă împotrivă-mi (pornindu-se în principal de la unele interpretări asupra lui Ion Barbu, desprinse de mine din teza de doctorat și publicate în *Critice II*) nu era admisă de critica oficială (și nici de cenzură), ceea ce explică taxarea imediată de către Paul Georgescu drept „iraționalist agresiv" și interzicerea absolută (după o asemenea drastică „demascare" ideologică) de a mai publica vreo carte de critică între 1971—1975. Nici intervențiile repetate ale lui Z. Stancu și nici cele ale aceluiași Ov. S. Crohmălniceanu la Direcția Culturii nu au reușit să-mi deblocheze cărțile de critică de la editurile Eminescu și Albatros, unde au zăcut timp de patru ani, apărînd apoi abia în 1975, cu ample croșetări și cu capitole impuse de Valeriu Rîpeanu și Vasile Nicolescu. De exemplu, scoaterea din cartea *Poezie și generație* a poetei Angela Marinescu și impunerea capitolului

reparator „Poezia civică" ; în ceea ce privește *Ion Barbu comentat* de la Albatros, mi-au fost pigulite bine vocabulele de coloratură „inițiatică", cartea neapărînd decît după ce am beneficiat de referatul favorabil al lui Ov. S. Crohmălniceanu. A decela fondul inițiatic al literaturii acum douăzeci de ani constituia o abatere gravă. În al doilea rînd, restituirea integrală a lucrării era frînată și de implicarea nu tocmai „fastă", în polemicile întreținute de Ion Barbu, a unora din personalitățile vieții noastre literare (precum Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Al. Rosetti, Eugen Jebeleanu etc), ceea ce nu convenea în context. O personalitate de talia lui Ion Barbu nu se manifesta deloc linear, fiind cu totul incomodă pentru contemporani și stîrnind reacții de inimiciție ce nu se vor stinge niciodată. Ar fi, însă, complet eronat să prelungim și astăzi „cenzura" asupra textelor polemistului, extraordinare prin ebuliția de idei și valoarea literară. Nimeni pînă la Ion Barbu și nici după el nu s-a situat la o asemenea înaltă cotă de conștientizare a actului literar. Experiența sa liminară este irepetabilă. E clar că în etapa în care mă aflam între 20 și 25 de ani cînd lucram la teză, nu puteam să fiu decît *de partea* lui Ion Barbu ! Dacă aș scrie teza astăzi, m-aș delimita esențial, după cum m-am delimitat deja în cartea apărută cu zece ani mai tîrziu (în 1981). Dar, dincolo de orice gen de cenzură, ce a oprit apariția la timp a *Operei literare a lui I. Barbu*, tocmai pentru a *documenta* distanța „metodologică" și „biologică", mi se pare necesar să public acum exact teza din 1970 ; numai luîndu-se în considerație substanța și structura „ermeneutică" a acestei abordări „de tinerețe", se va putea realiza o receptare mai adecvată a *lecturii textualiste/textualizante* propuse apoi în mod dialectic după ce fusese intreprinsă *prima interpretare analitic-descriptivă*. Cele două perspective se completează reciproc prin tentativa agonică de a surprinde în *actul critic* însuși procesul po(i)etic barbian ; e vorba de încercarea de a sugera pe viu multiplicitatea semiotică a demersurilor de lectură posibile instaurate prin construcția poetică, demersuri interdisciplinare ce-l obligă pe interpret la mo-

bilitatea acută a instrumentului critic. De aceea, pariul cu opera literară a lui Ion Barbu — așa cum am mai afirmat — rămîne în permanență deschis.

*
* *

Un tînăr critic și amic (Ioan Buduca) m-a consiliat amabil s-o rescriu ; nu mi s-a părut că ar fi aceasta o soluție salvatoare. Cum este cunoscut, orice text are un *timp* precis al scrierii (ca să nu zic al *scriiturii !)* și, în acest sens, nu există nici o posibilitate de eliminare a *acelui* cadru temporal. Mă refer la *acea* materialitate a scrisului care nu mai poate fi refăcută (sau simulată) prin nici un instrument, prin nici o „cerneală“, nici măcar prin cerneala simpatică... Ceea ce am scris la vîrsta de douăzeci și cinci de ani aparține unei anumite poziții a miinii (și a Subiectului !) pe care azi nu o mai pot obține cu oricît efort, sau cu oricîtă bunăvoință. Dacă aș scrie aceleași lucruri acum, după douăzeci de ani, este neîndoielnic că *le-aș scrie altfel,* în corelație strînsă cu *pulsiunile* scriiturii ce mă preocupă în momentul actual ; mi s-a îngroșat degetul cu care bat la mașină și mă ustură cînd lovesc clapele, ceea ce îmi cere o pauză de bătaie... de gînd...

*
* *

Îmi place s-o las „în forma ei nămoloasă“ așa cum a fost scrisă atunci. De ce s-o schimb ? De ce să falsific inutil ? N-am făcut decît să elimin unele sintagme redundante (sigur că au mai rămas destule !), să redimensionez unele majuscule solemne, care mi s-au părut prea sclifosite în pretenția de a comunica Absolutul. E aproape infim ! Continui să mă complac (deși timpul a tăvălugit totul) în acea *încredere naivă în cuvînt* pe care o aveam ; e ca și cum aș citi un *poem* ce trebuie să rămînă așa cum a fost turnat în tiparul lui gloduros din prima forjă ; orice altă strunjire sau înfrumusețare n-ar reuși decît să-i strice forma autentică.

*
* *

Metoda, (oricît de *nouă*), prin care te apropii de poezia lui Barbu, trebuie să fie conținută în *inter(text)stițiile* operei ; orice grilă, oricît de pretențioasă, aplicată forțat, din afara textului, ar fi o monstruozitate. Fiind poetul nostru cel mai *meta-*, este firesc să căutăm căile de acces chiar în metapo(i)etica dezvăluită de acesta, mai mult sau mai puțin explicit. Explorarea hermetismului fundamental trebuie să vizeze *mișcarea de profunzime a poeziei* și să nu se oprească la explicarea (de suprafață) a unor *scenarii misterice ;* o critică hermeneutică trebuie să fie o critică a profunzimilor.

*
* *

Decriptarea simbolurilor, desfășurarea hermeneutică a acestora are, însă, o limită. Există un moment cînd orice dezvăluire în plus dăunează din punct de vedere critic ; interpretarea hermetismului barbian m-a adus în situația de a mă autocenzura, cînd am intrat în zona unei posibile lecturi strict esoterice. Nu, mi-am spus, poezia rămîne mereu *dincoace* : aceasta trebuie investigată numai întrucît operația exegetică atinge sfera poeticului. (De aici recenzia în care respingeam în 1978 interpretarea „extrapoetică“, propusă de Dorin Teodorescu, pe care o dau acum în *Addenda*). Nivelul de adîncime al abordării trebuie să se servească în exclusivitate de *mijloacele criticului,* chiar dacă, uneori, se recurge și la auxilii culturologice (matematica, filosofia, soteriologia etc.). Nota bene : pledez pentru o lectură *critică,* dar, în același timp nu sunt de acord cu impresionismul lax care își poate permite să afirme orice, în afara textului, cu motivația că vrea să campeze în afara oricărei metode. Critica fără metodă (fie aceasta și implicită) este un moft.

*
* *

În fața unui poet *interdisciplinar* precum Dan Barbilian/Ion Barbu există tentația facilă, mai ales în ultimul

timp, de a emula cu acesta în... interpretare ; esențial este să nu te lași furat de informație, depășind (sedus de tot felul de ipoteze) teritoriul poeziei și alunecînd către galimatiasul „cioclopedic". A putea să te păstrezi în *regimul sugestiei critice* ; după ce ai surprins *linia principală de orientare* a discursului, — romantismul de cunoaștere —, e suficient să te menții în perimetrul acestuia, căci, altfel, orice „elucidare" definitivă sărăcește poezia și o trădează...

*
* *

Aspirația către gnoză, iată *semnul* spre care tinde acest discurs poetic, reluat cu o ardoare surdă, de beduin amăgit de Fata morgana a deșertului... Viziunea gnostică a neoromanticului Ion Barbu îl apropie de marii gînditori ai secolului XX, care încearcă o rezolvare a naturii lor problematizante, refugiindu-se în gnoză și esoterism. Dar „mișcarea" gnosică, desfășurată în arcanele po(i)eticii barbiene, nu se orientează către acea închidere dogmatică, decăzută într-o perversiune cabalistică fără ieșire. Dacă ar fi așa, lectura unei asemenea poezii ar traumatiza *psyche*-ul. Cum spune însuși Barbu, nu ajunge ca poezia să fie „lirică" ; aceasta trebuie, înainte de toate, să se deschidă, vitală, către un *principiu eliberator.* Tocmai în căutarea dramatică a acestui principiu eliberator constă originalitatea poetului.

*
* *

Am fost favorizat de întîmplare : m-am oprit cu obstinație în „dificultatea" lui Ion Barbu exact la vîrsta cînd trebuia să optez. Aș fi putut, vai, să mă *opresc* în Minulescu sau în Costache Conachi. O opțiune atît de orgolioasă m-a obligat să mă pregătesc pentru *escaladarea* ademenitoare a „muntelui vrăjit". Am înțeles că Ion Barbu devine o *probă* pe care nu voi reuși s-o înving niciodată definitiv : mă excită această solicitare permanentă (sînt douăzeci și cinci de ani de cînd mă ațin în preajma Ionbarbului !), dîndu-mi puterea să mă ocup

în continuare de literatură. Și mă incită să nu renunț la competiție. Nu se poate exista decît în regim de turnir.

*
* *

Ion Barbu este cazul rarisim, iar la noi unic, care încearcă aprofundarea esenței poeticității *prin* și *în* poezie (ceea ce, atenție ! nu înseamnă poezie *despre* poezie, ci poezie *în* poezie, țin să fac această distincție). Este suficient să ne oprim asupra cîtorva *nuclee,* spre a putea observa cum are loc aprofundarea prin *viziune* a conceptului poetic vehiculat ; se atinge aici o fulgurantă riguroasă a inspirației, ajungîndu-se în imediata apropiere a axiomei Poeziei. Ce caută cu îndîrjire și ce anume a găsit acest temerar „războinic" al textului ? Ce a descoperit, în cele din urmă, după probarea pe viu a cîtorva ipostaze esențiale ? Se pare că a ajuns pînă în acel punct de fugă, unde i se supun necondiționat inefabilul, indicibilul, ireductibilul semnificant, în afara oricărei școli poetice, obținîndu-se *pythiatismul* actului care nu mai poate fi axiomatizat, ci doar indicat, aproximat, tot printr-o claritate obscură, indeterminată. Această esență ultimă a poeticului, concept vag întotdeauna, se reduce la *atitudinalul aedic,* la „cununa înflorită și Lyra" ; *transcendere a realului, translare a acestuia în alt spațiu, de esență muzicală, operație complexă aceasta care are tendința să-și refuze cuvîntul, optînd pentru absență.* Acest minim și totodată abisal act l-a intrigat în așa măsură pe poet, încît apare în permanență obsedat de el, abordîndu-l din diverse unghiuri, cu dorința secretă de a-l elucida ca matematician și de a-l construi ca poet.

*
* *

În *Uvedenrode,* poate cel mai obscur și mai clar text barbian, avem o astfel de revelație totală și cuprinzătoare a *modului rapsodic* și a căilor de accedere la acesta. Dacă vrem, o posibilă *metafizică muzicală a actului poetic,* ce se înscrie în zona rigurozității, nu a „exactității", propunînd o *hermetică* proprie, fundatoare și nu ilustrativă, creatoare și nu explicativă. Sau, mai precis, propunînd

o hermeneutică a hermeticii ! Ce aflăm în esență aici despre spațiul timp al Poeziei ? Că acest *topos atopos* este o indeterminare ce poate polariza în sensuri contrarii, o rîpă-Olimp, un abis-creastă, un *sub*-timp și un *peste*-timp ; în fond, spațiul *meta*- al poeziei, o transcendere a contingenței, atît *dincolo* cît și *dincoace*, spațiu caracteristic rostirii controlate, dar și act de pur hazard.

Gasteropozii barbieni ce umplu rîpa Uvedenrodei (cuvînt creat el însuși printr-un galimatias cu ecou obscur de sunete, de negăsit nicăieri, oricîte investigații șaradiste am face, evocînd topografia visului) sînt înșiși „rapsozii", stirpea poeților, „ușoara și înaripata gintă", spre care acesta a privit, ca și Socrate, cu acea curiozitate condescendentă, întoarsă asupra unei „spețe" rebarbative, respingătoare și fascinante, care i se revelă exclamativ : „Gasteropozi ! / Mult-limpezi rapsozi, / Moduri de ode / Ceruri eșarfă / Antene în harfă : // Uvedenrode / Peste mode și timp / Olimp !" Elementele locutorii au aici, mai mult ca oricînd, traiecte polarizatoare ; viziunea e simultan pozitivă și negativă, encomiastic-batjocoritoare și maiestos-obscenă. Aleasa stirpe e situată (prin același enunț) în cea mai înaltă demnitate poetică și pe treapta cea mai joasă a „științei". „Mult-limpezi rapsozi" e un dublu superlativ : de superioritate și de inferioritate ; evocă transparența ca o culme a vidului ignoranței, încetineala și orbirea antenelor melcului, ne-vederea, tatonarea muzicală și inversul acestora, maiestatea viziunii, tangența absolută prin simplă *modalizare aedică* („moduri de ode"). Această dublă polarizare a *modului Odei* e desfășurată în avalul textului. Poezia e un peste-timp, *dira* unei transcenderi boreale, un sunet august, comunicîndu-se spiralat, ca Marea Spirală Galactică, un foc înghețat, timp al genezelor oropsit în semnul virginal : „Ceas în cristalin / Lîngă fecioara Geraldine ! /.../ Ordonată Spiră / Sunet / Fruct de liră, / Capăt paralogic / Legăn mitologic". Sugestiile versurilor de mai sus sînt polifonice, deschizînd un evantai de sensuri : fecioara mallarméeană, inabordabila Géraldine, cu podoabele-i metalice, un discurs tăiat cu rigurozitatea armurii „războinice" evocînd răceala și strălucirea maximă, arderea și înghețul, sacralitatea și neutralitatea afectivă, ca aceea a ar-

haicelor imnuri închinate soarelui, atitudinalul reculeș și cast al unei preotese solare (care ar trebui, se înțelege, să fie *poetul*), postura abstractă a imnicului pur, „paralogic" (metalingvistic, cu alte cuvinte) ; toate acestea contrase la „sunet", la o anumită acustică „fonetică" către care tinde *actul* pentru Ion Barbu. Un discurs ce presupune puritatea și răceala ghețarului, rigurozitatea geometrică a gestului, *detașarea* totală de afect, perfecțiunea *literală* a unei geneze abstracte, „Cînt" egal sieși, ne-analogic, rezultantă pură a atitudinalului, așezare în postura rapsodică. Barbu este aici foarte modern, dar, dincolo de „modernism", el vrea să întoarcă poezia la „voce" (phone), la *sunetul interior*, aprofundabil numai pe calea experimentării muzicale, dincolo de artificiu sau de reflexivitate, de „metodă" sau de „permutare", prin simplă *translare graduală* a semnului. Acest „mod" suprem este vizat și în *Ritmuri pentru nunțile necesare* : „Uite, ia a treia cheie / vîr-o-n broasca : /, Astartee, / Și întoarce-o de un grad / Unui timp / Retrograd / Că intrăm / Să ospătăm / În cămara Soarelui / Marelui" etc. *Erosul* și *intelectul* erau acolo trepte nerevelatorii, depășite : a treia treaptă, *nunta*, inspirația, intrarea propriuzisă în inițiere a aedului inspirat, consta, ca și aici, în *Uvedenrode*, în conjugarea a două ordine : lunar și solar, astarteic-demonic și divin ; suspendarea timpului prin *regresie* transformată în *progresie* (timp „retrograd" devenit timp întrezărit, *increat* devenit *punct genezic*).

Revenind la textul poemei *Uvedenrode*, a doua modalitate (al doilea „mod al Odei") este *sub-timpul* poetic, transcenderea inversă, acel *dincolo* de contingența timpului lingvistic dacă vrem, *abaterea* în sens negativ, în registrul refuzat al limbii, în obscenul și carnalul ei, în semnul *de dinainte de act*, nu de *după*, unde totul se reduce la aspirație obscur-senzuală, la „poftă" („Încorporată poftă / Uite o fată" etc.) Această a doua coardă a „Lyrei", cea obscură și obscenă, sexuală, „coborîtă", frivolă și lascivă, lunecătoare în registre impudice (dar la fel de inefabile !), este „înceată" ca reflexie, situată înainte de orice intelecție, de fapt refuzată intelecției și Ideii. La fel de puternică, prin amoralitate și prin carnalitatea lipsită de afect, rămasă parcă într-un soi de sa-

cralitate ermetic-viscerală, această „modalitate" (în sens *muzical*), la fel de seducătoare pentru Barbu, corespunde „cîntecului de rușine", vorbei deocheate, sub-logosului sau, poate, senzualității generoase și aromei semnului pre-locutoriu.

Poezia, vizată de Ion Barbu, ar avea deci aceste două supreme tonalități, găsite pe calea ipotezei riguroase : un *peste-timp* al verbului, o *trecere-de-nivelul* „modei" poetice cu care e contemporan, un „écart" superior, de ne-aderență la nici una dintre corzile „rapsozilor" veacului, prin ancorarea într-un „Olimp translucid și germanic", asemănător verbului revelat al imnurilor sacre ; iar, pe de altă parte, un *sub-timp* poetic, o abatere regresivă, cum spuneam, în tonalitatea „sunetului" confuz și obscen, aluziv și plin de ocoluri, de alunecușuri frivole, a verbului intortocheat („tors") și pitoresc, eufemistic-dezvăluitor, plin de seducții primitive. O „majoră" și o „minoră" a poeziei sînt vizate aici și puse pe același plan.

Melcul, simbol ambiguu (cu propensiuni spre literalitatea semnului), trimite el însuși la această polarizare contradictorie a posturii aedului : cast și pervers, asexuat și lasciv, bălos și abstract, limfatic și carnal, „încet" (ca demers intelectual) și totodată aflat, în ciuda neinteligenței sale, în transparență ne-mediată cu absolutul.

Barbu aspira, se pare, către contopirea celor două *ordine* ale semnului, către corporalitatea abstractă și către abstracția încorporată, cum rezultă din *Uvedenrode*. „Discursul" său *intra-poetic* (poezia *în* poezie, lecția vizionară pe care ne-o administrează aici) are o componentă ușor-parodică, demonstrativă, meta-metaforică, de inițiere în arcanele *poesis*-ului, prin aluzii inter-textuale încorporate perfect într-un limbaj ce-i este propriu, elemente care ne-au îndreptățit să-l considerăm un *textualizant*, un *post-modern* prin dubla-i atitudine, de implicare-detașare față de discurs : o *conștiință situată cu adevărat în spațiul meta,* dincolo de orice empirism, *în căutarea unui concept și, concomitent, în actul propriu-zis de a-l realiza.*

* * *

„Riga Crypto" și „lapona Enigel" (cei doi actanți ai „baladei" cu acest titlu) pot fi, la rîndu-le, aceleași două inconciliabile coarde ale „modului Lyrei", două durate interioare ale revelației poetice, două „sexe" necesare „nunții" supreme a inspirației, pe care Barbu le-a înțeles pentru sine dar a simțit, în același timp, că nu le poate, în absolut, sintetiza, în poesis-ul propriu-zis, considerîndu-se, cu o acuitate de invidiat a conștiinței, un rapsod negat. Experiența sa „negativă" se situează, însă chiar în *punctul terminus* al cunoașterii poetice, în abisul sau în limita actului, iar conștiința acestui rarisim fapt dobîndește *în sine* valoare poetică, deoarece proba netrecută este dominată de pe palierul unei inițieri riguroase și cuprinzătoare. Aprehendarea „misterului" poetic îl *validează* în absolut pe Barbu, dacă nu ca aed inconștient, *pythiatic,* cel puțin (sau cel mult !) ca aspirant îndreptățit la toate onorurile Lirei ; la onorul direct al inițiatorului, al fondatorului.

În *Riga Crypto* avem din nou o „claritate irațională", o înțelegere nemediată, fulgurant-meteorică a indigenței oprimante a actului artistic. Îi apare lui Barbu imposibilitatea funciară a „nunții" poetice ; pentru sine, aceasta fiind o revelație interioară, profund subiectivă, poate chiar trăită ca atare în starea supra-reală a *oneiros*-ului. Riga și lapona sînt cei doi poli ai duratei sale interioare, cele două voci lăuntrice ireconciliabile, imposibil de fuzionat într-un „pact" total : criptica și stagnanta „ciupearcă", intelectul asexuat, obiectiv (sau chiar spiritul), visceral și eviscerat, e-vi-rat, neutru afectiv și pervers, amoral, amator de „nunți" detașate, fragede, de cunoașteri neangajante, abstracte ; și inversul lui, sinea sa feminin-afectivă, „scundă" („lapona mică, liniștită / cu piei...)", afectul solar-sacru-animalic, tandrețea responsabilă și aspirația, „dorul" invincibil, erosul umanizat care-l sustrage nemuririi. Cei doi poli se neagă reciproc, se distrug în loc să nuntească ; ei există funciarmente în om, în incredibila *nuntă* înscrisă în arhetipul acestuia. Ion Barbu trăiește pe viu drama rupturii cunoașterii

poetice, damnarea sublimă și în felul ei obscenă a acestei duble articulări a onticului și a limbajului, *primul la noi*, sîntem nevoiți să repetăm această concluzie, mai ales pentru acele spirite încă neconvinse de „anticipația" pe care el o oferă generos post-modernității posibile, încă ne-asimilate a poeziei române.

1990

OPERA LITERARĂ A LUI ION BARBU*

Textul acesta reia integral (minus bibliografia) teza de doctorat, susținută în 1971 la Universitatea din București, în fața unei comisii din care făceau parte Ov. S. Crohmălniceanu, Romul Munteanu, D. Păcurariu și Eugen Todoran.

BARBIANA

Poezia lui Ion Barbu, apariție singulară într-un spațiu literar nepregătit pentru un asemenea rod, a fost de la început izolată, o dată prin *nereceptarea* de către marele public și a doua oară prin *lipsa unor instrumente critice* pe măsură. Glossele numeroase, dar aproape nediferențiate, au sporit dificultatea unui discurs și așa destul de hermetic. Hermetismul barbian adîncea *fondul inițiatic* al romantismului, lărgind aria poeziei în sensul ei originar, fără a adera la vreun *ism* (determinare istoristă efemeră), deși traversează toate experiențele posibile ; acest *hermetism* e contemporan cu ermetismul („l'ermetismo") italian al unor Ungaretti, Montale, Luzi, dar se înscrie în altă direcție de căutare, instituind un filon propriu * în cadrul poeziei moderne.

Pînă la debutul editorial relativ tardiv (1930), i-a fost dat lui E. Lovinescu să așeze primele semne de recunoaștere pe harta poeziei barbiene ; selectarea și impunerea lui Ion Barbu este aproape singura confirmare serioasă a vocației de descoperitor a șefului cenaclului „Sburătorul". Toate exegezele critice urmînd celei lovinesciene, cu excepția celei a lui Ion I. Cantacuzino din 1932 și a lui Călinescu, nu au făcut altceva decît să comenteze și să dezvolte intuițiile marelui critic. Abia Tudor Vianu, prin încercarea monografică din 1935, realizează primul pas însemnat spre cuprinderea și cucerirea critică a *Jo-*

* E vorba de *textualism și textualizare,* chestiuni pe care le-am tratat în lucrarea *Ion Barbu — eseu despre textualizarea poetică* (Cartea Românească, 1981). Notă adăugată acum, în 1990.

cului secund. Ne iluzionăm să credem că „Barbiana" poate fi un fel de oglindă *critică* a poeziei în timp, o radiografiere a dificultăților ce decurg din răsturnarea oricărei tradiții poetice de către cel mai avansat „poetician" al spațiului literar românesc ; vom încerca să observăm cum se configurează în concret aderența sau inadernța criticii la opera literară a lui Ion Barbu... Așa cum e ușor de constatat, scopul acestui prim itinerar este mai mult de natură didactică, iar necesitatea parcurgerii acestuia se explică mai ales prin cîteva minime rațiuni metodologice.

Cum poate fi receptat un poet dificil și care sînt aspectele semnificative ale procesului de receptare ? De ce exegeza nu reușește totdeauna să se sincronizeze cu actul poetic și care sînt factorii ce influențează direct acest proces de sincronizare ?

Afirmarea unui Ion Barbu tînăr (24 ani), la începutul carierei de cenzor critic a lui Lovinescu, este făcută sub titlul „Un poet nou", cu o orgolioasă încredere (confirmată de timp, cum rar se întîmplă) în „Sburătorul", (anul I, nr. 34, 6 decembrie 1919) : „De la cele dintîi versuri, am avut intuiția unui remarcabil talent poetic. *Sburătorul* își face o cinste deschizîndu-și coloanele acestui poet, căruia i-am dat numele de *Ion Barbu*. Nimănui nu-i va scăpa viziunea genetică, lapidaritatea concepției și a expresiei, sobrietatea relativă a acestui tînăr, care ne evocă în versuri frumoase și reci, poezia forțelor naturii, a materiei inerte, a prefacerii universale și a misterelor germinației. Prin vigoarea geometrică și noutatea concepției, cît și prin stăpînirea formei pietroase, literatura română s-a îmbogățit cu un nou talent" ...Vom recunoaște că, deși la modul general, accentele fundamentale ale poeziei barbiene de început sunt fixate : viziunea prefacerilor universale, misterul creației și expresia apolinic-geometrizantă. Aproape imediat, același Lovinescu va răspunde involuntar la principala învinuire adusă poetului pînă azi : lipsa emoției : „Mai toți criticii i-au recunoscut talentul ; nu i-au găsit însă sentimentul și emoția. I. Barbu a fost trecut deci printre poeții formei glaciale. Un parnasian impasibil. O confuziune. — O confuziune provocată din mărginirea obișnuită a noțiunii de emoție.

Poezia lirică nu se limitează numai la poezia erotică și emoția nu iese numai din jocul sentimentelor elementare. Sunt și emoțiuni de ordin intelectual. Mai rar și mai puțin accesibile. Cu atît mai prețioase" (s.n.) Aceasta în „Sburătorul", anul I, nr. 38, 3 ianuarie 1920, pentru ca să revină în *Critice IX* din 1924, analizînd „Poezia nouă", cu accentuări mai subtile, anticipînd inspirat asupra naturii emoției estetice la generațiile viitoare : „Evoluția poeziei intelectuale nu se va face numai în sensul filozofării, ci și în direcția științismului. *Va veni poate o vreme, cînd expresia directă a emoțiunii va fi privită ca insuficiență și ca o formă primitivă a unei arte începătoare. Sinceritatea sentimentului nu va mai părea îndestulătoare ; emoția nu va mai fi redată ca un element brut ; trecută prin retorta inteligenței, materia va primi purificarea combustiunii*. Arta se va îndrepta, astfel, spre expresia obiectivă a sentimentelor și, deci, spre expresia indirectă și simbolică. Procedeul nu e nou ; în stare latentă, el e la baza multor creațiuni poetice. Și simboliștii l-au folosit uneori ca pe un factor de sugestiune ; *simbolul nu trebuie însă privit ca un element caracteristic al simbolismului*" (Acesta poate aparține în egală măsură și romantismului gnomic — n.n.). Mai departe, E. Lovinescu explică fuziunea științei cu poezia, fixînd diferența specifică în cazul poetului și matematicianului Ion Barbu : „În urma procesului natural de intelectualizare și de științism al epocii noastre s-ar putea întîmpla ca, sărăcit în izvoarele sale, lirismul să invadeze în domeniile speculației intelectuale, aducînd motive noi de inspirație. Omul de știință ce se scoboară în infinitul mic prin ajutorul microscopului sau se avîntă în infinitul mare prin telescop, astronomul ce pătrunde armonia sferelor cerești sau matematicianul ce sondează calculul probabilităților, entomologul sau metafizicianul sunt capabili de emoțiuni puternice. Nimic nu se împotrivește ca aceste emoțiuni de ordin pur intelectual să îmbrace haina poeziei... Deși om de știință, nu găsim atît la d. Barbu o emoție de ordin științific, cît mai ales o emoție exprimată prin elemente cosmice." Constatările de acum cincizeci de ani ale lui E. Lovinescu nu și-au pierdut actualitatea, ci dimpotrivă

au fost probate de mersul receptării poetului Ion Barbu. Deja, tot în 1920, E. Lovinescu încerca să-l apere de acuzaţia de descriptivism retoric, găsind la baza acestui lirism „concepţia unui panteism frenetic", „un tumult de emoţii, o aruncare impetuoasă în sînul naturii cuprinse de spasmul germinaţiei impetuoase", fixînd (fără să-l numească) cadrele noului romantism într-o configurare de elanuri cosmice. „Isteria vitală" din *Dionisiacă* sau *Panteism* ar ilustra un „dinamism, o concepţie energetică, o frenezie de simţire, redate prin elemente obiective şi, mai ales, cosmice şi deci statice într-o formă aspră", va puncta din nou criticul prin revenire în „Poezia nouă" din 1924. De reţinut fondul dionisiac al poeziei, aparent-parnasiene din perioada de început. Deocamdată, criticul „Sburătorului" s-a menţinut prudent la formulări generale cu caracter abstract-polemic, fără a trece propriu-zis la o analiză mai amănunţită. Parnasianismul plastic intră în antinomie cu substratul nietzscheean. Dar acest lucru îl vom cerceta pe îndelete, cînd se va ivi ocazia. Abia în volumul al III-lea al *Istoriei literaturii române contemporane*, intitulat *Evoluţia poeziei lirice* (1927), va încerca E. Lovinescu să contureze o imagine globală a poetului, revizuind şi adăugînd totodată prima delimitare istorică şi valorică în trei etape a lirismului barbian : „Prima fază a activităţii acestui poet e reprezentată prin ciclul versurilor publicate în *Sburătorul,* versuri de *formă parnasiană,* de factură largă, cu strofe ca arcuri puternice de granit, cu un vocabular dur, nou însă, cu ton grav de gong masiv, într-un cuvînt, o muzică împietrită, a cărei notă distinctă a fost îndată înregistrată. Materialul întrebuinţat era mai mult cosmic : lava, munţii, copacii, banchizele, bazaltul, granitul, silexul, dar sub această *carapace de crustaceu, se zbătea, totuşi, un suflet frenetic.* Dacă în forma parnasiană a versurilor se resimţea influenţa lui Hérédia şi Leconte de Lisle cu un adaos de masivitate şi, în cadrele literaturii române, de incontestabilă noutate verbală — în conţinut, diferenţierea ei se arăta totală ; poezia d-lui I. Barbu nu era nici pur formală, ca cea a lui Hérédia, nici îmbibată de recele pesimism al poeziei lui Leconte

de Lisle ; sub forma ei, geologică aproape, se frămînta un suflet înflăcărat, lavă incandescentă, care, din nostalgia sferelor senine, îşi arunca prin spaţii tentaculele lichide." (s.n.). Lovinescu descoperea un suflet dionisiac, ascuns sub expresia statuară, apolinică. Imaginile pietrificate, însă, divulgau elanuri nietzscheene mai caracteristice poeziei romantice decît celei parnasiene, statice şi aproape exclusiv decorative. Elementele cosmice folosite trimit, în fond, tot la un filon romantic esenţial. Aşadar „retorismul" depistat de critic era organic unui romantism congener, răsărind puternic dintre faldurile viguroase ale unui nietzscheeanism latent. „Parnasianismul" barbian îmbracă fulguranţa primei manifestări romantice a lui Ion Barbu. Indecizia lui E. Lovinescu constituie neputinţa de clasare de către critic a unui lirism *nou* ca substanţă, turnat într-o expresie cvasi-cunoscută. Noutatea acestui lirism transcrie însăşi capacitatea de reînnoire a romantismului fundamental. Această fază a lirismului barbian fusese deja consemnată de E. Lovinescu încă din 1919 (apoi argumentată în 1920 şi 1924). A doua fază descoperită acum de Lovinescu este numită „pitorească şi orientală". Faţă de volutele de oţel ale lirismului aşa-zis parnasian, acum, odată cu ciclul *Isarlîkului*, lirismul poetului s-ar îmbogăţi prin *culoare.* Perioadei acesteia i-ar corespunde şi o îndepărtare de cenaclul şi revista „Sburătorul", aşa că şi critica lovinesciană va fi ceva mai reţinută. O reţinere desigur orgolioasă : „Filonul noii sale inspiraţii n-a mai pornit din rocă, nici din mitologia clasică (*Pentru marile Eleusinii, Ixion, Dionisiacă, Pytagora* etc), nici din Hérédia, nici din Nietzsche, ci din *stratul băştinaş* al unui anumit folclor, a cărui expresie caracteristică a fost Anton Pann. Acestei inspiraţii îi corespunde, desigur, o nouă ideologie şi chiar atitudine : orientul învinge occidentul ; inspiraţia trebuie să izvorască din realităţi şi nu din influenţe ideologice îndepărtate, din Platon sau din legende mitologice, din dionisiacul lui Nietzsche sau din parnasianismul francez. Poetul nu se întoarce la poezia populară (sau într-o slabă măsură), ci la *stratul balcanic al cîmpiei dunărene, la muza de mahala bucureşteană şi de folclor urban al lui*

Anton Pann. De aici, acea curioasă serie intitulată *Isarlîk — Gloriei lui Anton Pann* — cu *Isarlîk, Nastratin Hogea la Isarlîk, Selim,* în care maniera e cu totul schimbată, deşi virtuozitatea rămîne aceeaşi. Materialul verbal cosmic şi hieratic este înlocuit prin material pitoresc ; culoarea locală e obţinută prin turcisme, ca parmalîc, derviş, bairam, nădragi, caftane, caice, edec, temenele, soitariu, «hai, bragă bun», aliş-veliş, aferim, halvale, ibrişim, turbane, cadîne, hagealîc etc., încrustate şi armonizate în descripţii de notaţii de o rară originalitate" (s.n.) Lovinescu crede că această modalitate lirică ar fi complet schimbată. În realitate, poetul îşi acordă struna în conformitate cu elementele autohtone, căutîndu-şi o rezolvare chatartică a elanurilor iniţiale. De la modul exterior al viziunilor cosmice din lirica de început se coboară spre zonele abisale ale substratului balcanic. Experienţa lui Nastratin este una strict interiorizată, zbuciumul lăuntric fiind mascat prin pitoresc şi coloristică în expresie. Gestul ontic, oarecum obiectivat în prima fază, este acum adîncit prin examenul *eului,* iar forma de bazalt a versurilor dure, corespunzătoare inspiraţiei nietzscheene, devine una anonim-folclorică şi argotică, transmiţînd o stare de *confruntare iniţiatică. Isarlîk*-ul ar fi, deci, perioada aderării la un fond specific, circumscrierea unei matrice stilistice indivualizatoare, fără de care marea artă nu există.

Iată cum, pe căi aparent deosebite, poetul îşi urmează o experienţă unică, prin traversarea unor avataruri ce îi dau treptat profunzime şi prin apropierea actului liric de sensul său originar, esoteric şi implicit gnoseologic. De la faza exuberant-dionisiacă, se trece la ascetismul oriental (derivat ce intră în specificitatea balcanică) pentru o coloratură tragică esenţială, iniţierea lirică fiind continuă şi unitară, pînă la următoarea ipostază acuzat hermetică. Faţă de a treia ipostază lirică a lui Ion Barbu, critica lovinesciană se dovedeşte şi mai puţin penetrantă (situaţie ce va caracteriza toată exegeza, cu excepţia lui G. Călinescu — cel mai pătrunzător, şi a lui Tudor Vianu). Acolo unde nu a priceput, critica a căutat influenţe ilustre. Astfel, dacă pentru prima fază, s-a găsit

influenţa lui Hérédia şi Leconte de Lisle, acum, pentru faza hermetică este invocat suprarealismul lui Breton : „sub influenţa noilor curente ale literaturii franceze şi, mai ales, a suprarealismului lui Breton, d. Ion Barbu e ancorat la formula unei poezii ermetice, de viziuni interioare, de prelungire a visului în realitate, a unei poezii «onirice» deci, în care coeficientul personal joacă un rol principal ; un cuvînt, o imagine îi sugerează o altă imagine, *după o asociaţie strict personală şi deci necontrolabilă ; între poet şi cititor se rup, astfel, multe din treptele ce ar trebui să-i unească* ; şi, deşi ceea ce pare arbitrar are mai totdeauna o lege lăuntrică, totul rămîne într-un ermetism voit şi cu atît mai admirat cu cît e *mai* neînţeles" (s.n.). Alţii îi vor apropia (vom vedea) de Paul Valéry şi Mallarmé. Trebuie să observăm că E. Lovinescu „deschide" drumul detractorilor de mai tîrziu, care, nepricepînd ciclul hermetic, l-au considerat ca avînd la bază un principiu arbitrar, deci în afara unei optici artistice generalizatoare. Ruptura dintre cititor şi poet e subliniată de Lovinescu, în 1927, nu cu alţi termeni decît aceia folosiţi de Ion I. Cantacuzino, în atitudinea sa polemică din 1932. Oricum, Lovinescu nu va încerca să analizeze nici unul din poemele importante (*Oul dogmatic, Riga Crypto şi lapona Enigel, Uvedenrode*), oprindu-se nesemnificativ şi exterior la *Păunul* şi *Lemn sfînt,* amintind (fără umor !) şi de Panait Cerna, cu rostul de a-l delimita de Ion Barbu. Asocierea poetului minor aici, denotă, din păcate, lipsa de orientare a criticului în faţa unui asemenea lirism. Tonul rezervat al criticului din 1927 va fi corectat în 1937 (în compendiul din *Istoria literaturii române contemporane* 1900—1937), după cadrilul polemic din jurul volumului *Joc secund* (1930) şi după monografia lui Tudor Vianu (1935), printr-o situare valorică în apropierea autorului *Florilor de mucigai* şi prin efortul dirz de comprehensiune : „poetul ...ancorat în formula ermetică a *Jocului secund, al doilea promontoriu al modernismului liric românesc, cel dintîi fiind poezia lui Tudor Arghezi — ce nu-şi răspund numai prin valoare şi putere de contagiune literară,* ci şi prin tendinţele lor contrare. Pe cînd originalitatea poeziei argheziene stă într-o viziune esenţial plastică, poezia lui Ion Barbu,

după cum și titlul volumului o arată, *e poezia «Jocului secund», adică a unui joc neizvorît din realități ci din reflexul lor în oglindă, adică în spirit.* Poezie de esențe și de abstracții, în creația căreia cultura și spiritul matematic al scriitorului au contribuit puternic ...Deși e în scădere, ...*influența lui Ion Barbu asupra poeților tineri în ultimul deceniu a egalat aproape influența lui Tudor Arghezi...*" (s.n.). După ieșirea polemică din 1927 a lui Ion Barbu împotriva mentorului de la „Sburătorul", subliniem încercarea de obiectivitate a criticului ce-l onorează întrutotul. În concluzie, Lovinescu a pus principalele probleme în legătură cu poezia lui Ion Barbu. Exegeții ce i-au urmat aveau deja un punct de referință important.

Înainte de a vedea pe larg cum a fost receptat poetul Ion Barbu la apariția sa editorială (interviul și pseudo-„exegeza" lui Felix Aderca nu merită deocamdată să fie luate în seamă), vom cita o „notație" a lui Constantin Noica (apărută în revista „Vremea" nr. 97 din 16 ianuarie 1930, la rubrica sa intitulată chiar „Notații"), pentru a ilustra impasul real (moral și profesional) în care se afla critica la puțin timp după ce volumul *Joc secund* apăruse. „Notația" se intitula semnificativ „Criticii noștri..." Iat-o : „Sînt relativ puține foile care au binevoit să ia cunoștință de apariția volumului de revoluție artistică al d-lui Ion Barbu *Joc secund. Poate că prin tăcerea lor o mare parte din criticii obișnuiți au vroit să se declare inapți pentru cercetarea acestui volum.* În orice caz pentru oamenii de gînd a fost penibil să vadă că în timp ce volumul poetului autentic și greu de valoare așteaptă să fie luat în seamă, toată presa menționa elogios apariția volumului de versuri al d-lui... Ion Pribeagu.

Negreșit că pentru genul pentru care au ambiția să-l reprezinte, strofele d-lui Pribeagu vor fi fiind bune. Un ziar totuși trebuie să aibă cît de cît simțul ierarhiei și al eticei. Presa noastră are unele moravuri care nu sînt chiar atît de rele, cum se crede. Emite, de pildă, considerente, sentimente. D-l Ion Pribeagu are, probabil, prieteni în presă. Dar arta, arta adevărată și gravă nu are decît doi sau trei ?" Critica a răspuns cu destulă dificultate la această întrebare aruncată, „ca din întîmplare", de Constantin Noica. Și a răspuns, cum era normal, în două feluri ; prin exegeză favorabilă și prin injurie (detractorii nelipsind ca întotdeauna).

Nimic nu ilustrează mai bine umoarea de care dă dovadă în general scriitorul român (devenită proverbială de la Heliade încoace) decît atitudinea față de poezia lui Ion Barbu, ca un răspuns la recalcitranța recunoscută a autorului *Jocului secund.* Să începem cu exegeza propriu-zisă.

Astfel, Șerban Cioculescu, un bun critic de poezie, urmaș al direcției lovinesciene, va fi primul exeget mai serios al lui Ion Barbu, la apariția sa editorială din 1930. Cronica din „Adevărul" (XLIV, nr. 14122, 5 ianuarie 1930) este de fapt lucrul cel mai interesant pentru început despre *Joc secund.* Cioculescu vedea în Ion Barbu, „un stegar al avangardei lirice la noi. Ion Barbu nu e un necunoscut pentru publicul restrîns de prețuitori ai poeziei de expresie nouă și îndrăzneață. Dimpotrivă, numele d-sale sună ca o provocare de avangardă și luptă." Recunoscînd în gestul de autocenzură al poetului (față de producțiile derivînd dintr-un „principiu poetic elementar" — parnasianismul de la „Sburătorul") un semn de înaltă conștiință artistică, Șerban Cioculescu va afilia poetica barbiană aceleia valéryste, bazat pe simpla mărturie a lui Barbu despre actul poetic văzut ca o „dificilă libertate, act clar de narcisism", și va adăuga pe Mallarmé, urmînd poate sugestiile poetului din interviurile date în anul 1927, în „Viața literară" (lui I. Valerian și Felix Aderca). În ceea ce privește clasarea și împărțirea poeziei, va urma pe E. Lovinescu și înseși declarațiile poetului despre propria-i operă poetică, simplificînd : „d. Ion Barbu a evoluat pur și simplu, de la modul exterior, de la o poezie descriptivă și pitorească, la o poezie lăuntrică. Reactivele care au determinat această transformare a poeziei d-lui Barbu au fost *poate* lirica germană, Edgar Poe și lirica engleză și desigur poezia lui Mallarmé și a lui Valéry, dublate de poeticele lor categorice." Desigur că între Barbu și Valéry sînt posibile apropieri pe linia teoretică. „Intelectualismul integrat și

absolut al lui Valéry a contribuit puțin în urmă la repudierea «omului vincian» pentru că, în procesul dintre intelect și imanent, d-l Barbu a optat pentru acesta din urmă. Eroul d-sale e, în momentul de față, Blaise Pascal. *Matematician dar credincios*. După acest tip moral d. Barbu s-a regăsit pe sine." (s.n.) Conjugarea spiritului științific cu cel religios, iată o observație esențială, iar recunoașterea opțiunii pentru imanent este egală cu recunoașterea creației inspirate în dauna lucidității creatoare. Barbu a împletit spiritul geometric cu o viziune inspirată asupra lumii.

Trecînd la analiza textului poetic, Șerban Cioculescu conchide că poetul nu și-a realizat programul absolutist decît parțial ; „Foarte frumoasa" baladă „Riga Crypto" este o *anecdotă* ; „tot astfel *Oul dogmatic* (după Cioculescu „cea mai inaltă realizare din volum") în care oul cu plod apare ca un simbol, apropiat de *Herodiada* lui Mallarmé, gratuit și fără finalitate, curat tocmai prin gratuitate și perfect, în virtualitatea sa platoniană, de Idee — e o poemă pe care singur poetul o poate repudia pentru relativul său didacticism" ; *Domnișoara Hus* — „o poemă de pitoresc exterior" ; *Nastratin Hogea la Isarlîk* — „descriptivă" ; *Isarlîk* — o poezie *vorbită* ; „așadar, d. I. Barbu trebuie judecat după ceea ce se conformează idealului său poetic, după prima treime a volumului". Procedînd prin excludere, Șerban Cioculescu elimină astfel cele mai bune poeme ale volumului. La explicarea poeticii *Jocului secund* se ține îndeaproape de E. Lovinescu. „Din poezia preliminară, ermetică, discontinuă, ezoterică, apare aproape clar că «jocul secund» e reflectarea ideală și spiritualizată a cosmosului în conștiință. *După cum imaginile se reflectă în oglindă și în apă*, lumea se răsfrînge după legi particulare, în conștiința omului. Poetul nu reproduce imaginile întocmai, fotografic, ci *transformate* în spirit." (s.n.). Poeziile lui Barbu par deci niște „pasteluri spiritualizate." Concepția poetului se altoiește pe viziunea alexandrină, adică neoplatoniciană, Barbu fiind „un discipol poetic al lui Platon." („De aceea condamnă epoca noastră, pe care o numește

«un secol cefal și apter», adică un secol fără aripi și raționalist strîmt"). „Prezența divinului în natură o transfigurează. Azurul e «mîntuit» prin asociație religioasă, piatra e deșteptată la conștiință prin «rugăciune». Grădina nu-i o grădină simplă ci însăși grădina de «îngeri» care participă la crearea Evei din «coasta bărbătească». Luna e «pontificată» ; astrologia platoniană divinizează soarele — «Soarele, marele» și întreaga orchestrație de constelații, sferele cerești." E curios cum de la „helenism, de la mistica neoplatoniciană a școlii alexandrine, a Academiei din Athena", Șerban Cioculescu ajunge să conchidă eronat : „prin crezul său religios transparent, mă văd silit să-l inserez pe d. Ion Barbu în școala poeticoreligioasă a d-lor Blaga, Maniu și Pillat de la *Gîndirea*" pe motivul că „nu a fost anexat oare acestei spiritualități, mai mult sau mai puțin «eminesciene», de d. Radu Dragnea, unul din doctrinarii revistei, în numărul ei din noiembrie ?" Oare numai pentru că „etnicul se regăsește în *Potcapul* și *Drăgaica,* spiritualizate pe pagina 30 a volumului" și din cauza anexării poetului la spiritualitatea „eminesciană" de către Radu Dragnea, Ion Barbu să fie așa de ușor inclus la „Gîndirea" ? Există o mare doză de exagerare aici. [În consecință, poetul va interveni, cum vom vedea în capitolul despre *Polemist.*]

În continuare, Cioculescu găsește inexactă calificarea de „șaradist" (în treacăt trebuie spus că acest tip de poezie foarte uzitat astăzi vine din I. Barbu) a poetului de către Felix Aderca, recunoscînd că poemele din ciclul *Joc secund* „au un înțeles care nu se divulgă decît prin meditație, și mai întotdeauna sforțarea e răsplătită prin frumusețea rară și înaltă a sensurilor spirituale". Criticul recunoaște în Ion Barbu „nu numai *unul din foarte puținii cunoscători și creatori de expresie românească puternică și nouă, dar și un poet superior al transcendentului*" (s.n.), prețuindu-i „foarte mult strădania sa în căutarea unui sens spiritual al materiei și efortul său poetic de sublimare a expresiei" și contînd pe rolul disciplinei matematice pentru a se „dispensa de mister". Fără mister (în sens gnosic), poezia lui Ion Barbu n-ar exista. Cert este, însă, că Șerban Cioculescu se dovedește

pînă aici un strălucit exeget al poeziei barbiene. Fără maliție, trebuie să consemnăm revenirea criticului asupra poetului, după polemica furtunoasă susținută cu acesta în paginile „Faclei“ din vara lui 1935. În articolul „O cercetare asupra poeziei noastre ermetice“ din „Revista Fundațiilor“ (1 decembrie 1937), reluat în volumul *Aspecte lirice contemporane* (1942) sub titlul „O privire asupra poeziei noastre ermetice“, Șerban Cioculescu își va schimba complet atitudinea critică. Plecînd de la părerea lui N. Iorga că Barbu „dă versuri de un neinteligibil absolut“, Șerban Cioculescu citează a doua strofă din poema *Joc secund* spunînd că e „oarecum obscură, dar nu neinteligibilă“ și explică concepția muzicală a poeziei decurgînd de aici. De data aceasta va constata un plus valoric pentru poemele din ciclul *Isarlîk*, „a căror substanță densă, de inspirație folclorică și orientală, e mai *nutritivă* decît pastelurile spiritualizate din primul ciclu“, considerînd ermetismul poetului artificial, urmare a unei tehnici căutate, împrumutate din algebră. „Poetul de bogată sevă și de expresie colorată a mers împotriva tendințelor sale temperamentale, încercînd o experiență idealistă, prin procedee intelectuale. (Nu altceva spunea Ion I. Cantacuzino în 1932 în „România literară“). *Ermetismul său i-a ucis orice spontaneitate și i-a secat vîna*. De vocație matematician, Ion Barbu s-a folosit pentru ermetizarea unor prime redactări, mai limpezi, de procedeul algebric, al substituirii. Se știe că în algebră cifra cantitativă e înlocuită cu un simbol calitativ. *Cuvîntul abscons la Ion Barbu este necunoscuta algebrică, prin care substituie sensului clar, misterul*. Nu este, așadar, un ermetism de substanță, ci de procedeu“ (s.n.). Șerban Cioculescu analizează apoi tehnica devenirii unor versuri ca „Cimpoiul trist în luncă“ și „Durerea fiecărui frămîntă încet, mai tare“, cu aceleași concluzii nefavorabile ca și Ion I. Cantacuzino. Criticul examinează ermetismul ca modalitate poetică, susținînd inadecvarea în cazul poeziei lui Barbu. „Ermetismul îndreptățit implică însă o adaptare a expresiei la conținut. Rostul său nu este de a întuneca, prin artificiu verbal, ceea ce este clar, ci de a păstra zonei obscure a conștiinței, caracterul ei nebulos. Văzut

ca un simplu exercițiu de intelectualizare a expresiei, ermetismul merge împotriva menirii sale reale și își anulează justificarea. Ca discipol al lui Mallarmé, d. I. Barbu a dus la extrem experiența ermetică, folosindu-se de ea și în scopuri nepotrivite.“ Datorită „obscurismului“ (termenul îi aparține lui Ș. Cioculescu, nu prea departe de modul de a vedea al lui Iorga) presupus, poezia ermetică (cît de ermetică ?) a *Jocului secund* este pentru Șerban Cioculescu pe „treapta a doua a ierarhiei de valori“ și, deși în „Adevărul“ susținea că „spiritul de autocritică“ al poetului față de lirica parnasiană e „vrednic de admirație“, acum va polemiza cu cenzura aplicată de poet acelei faze, ca rezultînd dintr-un „principiu poetic elementar“. „Este o erezie de a crede că ierarhia principiului poetic atrage ca o consecință logică, ierarhia valorilor artistice. Din superioritatea esteticii idealiste sau platoniciene, asupra altor principii estetice, nu urmează în mod necesar superioritatea poeziilor care se subordonează acestei estetice. Realizarea artistică este în funcție de adaptarea mijloacelor creatorului la dispozițiile temperamentului său artistic. În ciclul *Isarlîk* și în balada *Riga Crypto și lapona Enigel*, Ion Barbu a realizat echilibrul între mijloacele sale reale și obiectul viziunii sale poetice. Încercarea de a fi altceva decît ești, bovarismul literar, l-a condus la eroarea ciclului *Joc secund*, îngăduind apreciatorilor săi nepreveniți de a prețui mai mult ambiția *transcedentă* decît realizările corespunzătoare.“ Acum situarea valorică este aproape inversă față de aceea susținută în 1930, dar asupra acestor probleme vom reveni mai încolo.

Poetul Al. A. Philippide („Adevărul literar și artistic“ — 5 ianuarie 1930) insistă cu bune intenții, asupra importanței poeziei *Jocului secund* în contextul apariției. „Poeziile pe care Ion Barbu le adună sub titlul de *Joc secund* sînt, fără îndoială, cea mai interesantă apariție poetică din ultimul timp (adică de la *Cuvinte potrivite* ale lui Tudor Arghezi) [...] Ion Barbu este un poet ciudat. Ciudățenia este primul aspect sub care apar poeziile lui. Este o ciudățenie organică, deloc voită, o ciudățenie de gîndire poetică, de fond mai mult decît de formă...

Este, prin urmare, o ciudățenie sinceră, lipsită de artificial, simpatică și interesantă." Poetul Philippide susține cerebralitatea înaltă a lirismului barbian altoită pe un fond popular și „vrăjitoresc" : „Gîndirea poetică, de multe ori complicată, chinuită și cerebrală a lui Ion Barbu se îmbină mai totdeauna cu un fond de poezie populară, de anumită poezie populară, de descîntece și blesteme. Era natural ca talentul lui Barbu să iubească această poezie. *Toată inspirația lui are un caracter vrăjitoresc, intuitiv, mistic și misterios.* E drept că aceasta formează, oarecum, aspectul primitiv al poeziei lui, sau, mai bine zis, aspectul primitivist. Sînt unele poezii (din cele recente, din ultima manieră) în care tonul și fondul sînt (sau vor să fie) numai cerebrale. Nu este totuși nici un manierism în această manieră. Gîndirea poetică, și aici, este firească, viguroasă, *necesară*. Este aspectul de poezie suprainteleclualizată, pe care-l oferă inspirația lui Ion Barbu. Dovadă poezia *Înfățișare,* care este în sobra ei cizelare, una dintre cele mai frumoase din volum și din literatura noastră..." Noutatea unei asemenea poezii vine din substanța ei, modernismul înfățișîndu-se tot ca unul substanțial, „ciudățenia" fiind ceva natural, ce nu mai cere explicație. „Poezia lui Ion Barbu nu se poate defini decît prin aluzii, prin sugestii, prin aproximații. Nicăieri nu e mai nimerită exclamația lui Mallarmé : «Suggérer, voilà le rêve». Pentru literatura noastră poezia aceasta este de o mare originalitate. Ea ne salvează de mediocritatea clișeelor de care sînt pline paginile revistelor, ne deschide speranțe noi în posibilitățile limbii noastre, ne dă curaj și o mare bucurie. Această poezie înfruntă atît modernismul fals și fără rost, cu care nu are nimic comun, în ciuda cîtorva obscurități, cît și rumegarea tîmpă a vechilor motive poetice, zise eterne, *sub a căror «eternitate» se ascund lipsa de talent și lenea de a simți a celor mai mulți dintre poeții noștri morți sau vii.*" Ideea unui tradiționalism de conținut e subtextuală, referințele critice venind dintr-un imbold polemic, ca și la Barbu. „Și încă cîteva vorbe. Pentru a preveni eventualele obiecțiuni. În general, poezia nu are nevoie de explicație. Ea singură se explică pe sine, se demonstrează înfățișîndu-se. Ciudățenia este un atribut al ei natural. Alt atribut este noutatea ei. Motivele «eterne» ale poeziei pot fi oricînd interpretate nou. Repetarea lor pură și simplă este o aberație. Obligativitatea întrebuințării lor este, însă, o altă aberație, și mai mare. Obligația de a versifica amorul, de exemplu, este o prostie. Obsesia sexuală poate fi tot așa de interesantă ca și dragostea cu lună și plopi, cu bănci pe lacuri și feciorelnice sărutări. *Ion Barbu a știut să scape de motivele «eterne». A știut în același timp să-și altoiască inspirația pe mari forțe instinctuale omenești.* Poezia lui este bîntuită de neliniști puternice. *Se simte o dureroasă obsesie sexuală (mai veridică și mai puternică decît dragostea «poetică»)* ; se bănuiește un spirit veșnic în căutare de ceva nou, de ceva trainic și sigur, un spirit de om care cunoaște lupta gîndurilor ; și, în același timp, pretutindeni în această poezie este prezentă o forță magică, ciudată, care tîrăște și stimulează atenția cea mai blazată : este o poezie care e atît de alături de viață — și totuși atît de vie și care trăiește cu o mare vigoare." Cu simț de poet, Philippide intuiește aventura liminară a poeziei barbiene, altfel decît Șerban Cioculescu : „Obscuritățile lui Barbu le bănuiesc mai mult de cugetare și de simțire, decît de formă (și, prin aceasta, orice legătură cu falsul modernism pomenit mai sus este înlăturat). Aș dori, totuși, ca aceste obscurități să se oprească aici. *Poezia lui Barbu, în forma ei de acum, e la extrema limită între adevărata noutate și neant.* E o culme de la care un pas — unul singur — duce la prăpastia imcomprehensibilului." (s.n.). Și totuși Philippide întîmpină favorabil pe Ion Barbu, ca autorul unei noi și adevărate poezii, oferind involuntar argumente împotriva obiecțiilor aduse de Șerban Cioculescu. Instinctul poeților (de la Baudelaire încoace) a fost mai totdeauna verificat de timp față de cîrteala împleticită a criticilor. Nu altceva probează Al. A. Philippide glosînd asupra lirismului barbian. (Regretul său față de lipsa din volum a poemei *După melci* era întemeiat).

Octav Șuluțiu, într-o recenzie din „Vremea" (nr. 99, 30 ianuarie 1930), la numai două numere după nota lui Constantin Noica, probabil îndemnat de apelul acestuia

la funcţia intelectuală ce-i revine criticii, subliniază înalta intelectualitate a poeziei lui Ion Barbu, descoperind şi doza de gratuitate a acestei poezii. „Înainte de a fi intelectuală, poezia d-lui Barbu, este joc. Este interferenţa copilăriei cu superioara conştiinţă umană, cu păturile unei viziuni cosmice desăvîrşite." Criticul spune că Ion Barbu „mulţumeşte" din orice punct de vedere ar fi privit. Poezia lui este „cea mai desăvîrşită sinteză de : imagine, muzică şi idee, prezentată sub forma aci a unei serioase şi aspre discipline hermetice, colo sub uşoara în aparenţă, dar profundă fiindcă final insesizabilă, aproape formă a jocului.

Deci partizanii imaginii pe de o parte, sau cei ai muzicii, sau cei ai poeziei hermetice, toţi exclusiviştii vor fi mulţumiţi deplin de această poezie. Noi vedem în ea o sinteză de lumini şi umbre, de concret şi abstract, în doze atît de puternice încît la prima vedere, uimit şi străpuns, te depărtezi neînţelegător." Şuluţiu prevede viitorul poeziei barbiene. „Dar poezia d-lui Barbu e poezie care nu se citeşte astăzi, nici mîine, ci doi ani şi trei şi mai mulţi şi trebuie să treci pragul mormîntului cu ea pe buze, ca o revelaţie şi un îndemn".. El deschide problema exegezei de mai tîrziu, găsind că poezia lui Barbu are şi un fond specific : „Nu, ortodoxie nu este în această poezie. Credinţă, poate. Specificul stă însă aiurea. Stă în acest ciclu *Isarlîk,* unde poezia ia aspectul suav şi abil de descîntec vrăjitoresc. Ar trebui citată în întregime acea minunată *Domnişoară Hus* sau *In memoriam* ca să se vadă cîtă formă autohtonă s-a prins în vers. Şi nici în ciclul *Joc secund* nu lipseşte specificul." În acelaşi timp, criticul expune căile de pătrundere viitoare, spre poetica *Jocului secund* : „Aceasta s-ar putea face pe două căi : sau pe calea mistică, a comunicării cu poezia, ceea ce puţini au răbdarea, dar mai puţini capacitatea să o facă, şi, pe calea exegetică, cale explicativă urmărită de critic... Critica aceasta vrea să se ferească de ariditate şi *bagatelizare.* Operaţia e grea şi cu atît mai meritorie." Şuluţiu înţelege că poezia barbiană „mai are timp să-şi aştepte exegeţii. Deocamdată pentru cîţiva inşi este izvor de taină şi lumină, căldură sufletească şi divinaţiune şi

transcendent." Fără a analiza nimic, criticul vorbeşte profetic, căci timpul va proba prezicerile sale în ambele sensuri. Astăzi însă, nu ne aflăm prea departe de cele afirmate, cu un entuziasm hotărît, de către Octav Şuluţiu în 1930.

În foiletonul său, („Cuvîntul", an. IV, nr. 1732, 16 februarie 1930) Perpessicius pune *inspirat* chestiunea iniţierii necesare pentru traversarea intelectuală a lirismului barbian. „Dacă poemele sale de debut, *acele eşarfe de alexandrini, zguduiţi de frenezii şi elanuri dionysiace,* aveau de ce să placă, precum şi plăcuseră, pentru vitalitatea şi sonorităţile din ele, noile sale poeme, invitînd pe drumuri mai ascunse, în regiuni aeriene, în ceruri neprofane, se izbeau nu numai de *greutăţile inevitabile ale iniţierii,* dar şi de tradiţionala opacitate a cititorului crescut în ograda unor anumite idolatrii. De aici legenda unui Ion Barbu, hermetic, cînd nu era total neînţeles, poet al capriciilor verbale, numai." Entuziasmat de poema *Uvedenrode* „unică feerie sexuală regisată în decorurile de cristal ale unui miniatural iceberg", Perpessicius susţine definiţia poeziei, în accepţia lui Thibaudet, ca un efort de colaborare intelectuală din partea cititorului, efort care continuă pe cel al poetului. *„Iată ce ar trebui, totuşi, să-şi repete cît mai des toţi acei fericiţi că nu înţeleg...* Este tocmai cazul poemelor d-lui Ion Barbu şi în special acelui prim ciclu care dă şi numele întregului volum : *Joc secund.* Desigur exegeza poemelor d-lui Ion Barbu e de-abia la începutul ei. Totuşi se poate de pe acum spune că acest prim ciclu reprezintă în lirica d-lui Ion Barbu o supremă cristalizare formală. *Stanţe purificate în flacăra minţii, ele amintesc acele chivoturi de aur sanctificate de pasiunea giuvaergiului ca şi de simbolul închis în ele.* Ele pot fi reductibile la idealismul care a generat şi poezia lui Stephane Mallarmé, acea poezie de delicii cerebrale, floră de analogii rare, cum este în bună parte şi acest prim ciclu al volumului d-lui Ion Barbu." Exegetul porneşte mereu de la studiul lui Thibaudet asupra lui Mallarmé pentru a evidenţia presupusa înrudire dintre lirismul celor doi poeţi. „A suscita un obiect însemna pentru Mallarmé să-i evoce Ideea, însemna să-l

ridice, cu ajutorul unei analogii, într-o atmosferă de inteligență și de armonie. [...] Ceea ce se poate repeta și despre poemele ciclului *Joc secund, adevărate filtruri de melodie și simbol, descîntece pentru intelect, formule poetice ale unui ritual magic. Cît de interioară, cît de misterioasă și de autonomă* este această cosmogonie artistică iese și mai bine în lumină din chiar versurile de pe frontonul acestei grote de coborît în regatele de sub pămînt, cînd d-l Ion Barbu asemuiește izolarea florală a poetului cu marea, cînd își plimbă meduzele sub clopotele verzi." Perpessicius află în *Timbru* o geometrizare a pythagorismului, descoperind un „inedit plastic" — „pe cea mai fragedă pînză de analogii", sugerînd și influența preromantismului oniric asupra poeziei barbiene. „De la desenul rupestru, simplu și abia ramificat, dacă putem spune, domnia-sa trece la compoziție. Nu însă o compoziție — stil academic, cu grupuri și întîmplări, cît o compoziție din umbre și lumini, o dispunere a esențelor, un ritm de pe urma căruia se alege acea armonie înrudită cu armonia sferelor la pythagoricieni și care dă poemelor d-lui Ion Barbu *acel timbru de vis și irealitate* ce se întîlnește la Coleridge și Edgar Poe... Și *Uvedenrode* — acel mister sexual despre care am încercat mai sus o fugitivă caracterizare, și balada *Regelui Crypto și laponei Enigel,* și evocările cetății de vis, *Isarlîk,* toate aceste mici feerii supraterestre răspund acelui principiu poetic enunțat de Edgar Poe cu privire la autonomia poeziei. Descătușarea de epică și de poezia didactică a desăvîrșit realizarea." Reținînd caracterizarea poemei *Uvedenrode* (de care Perpessicius se entuziasmează și datorită faptului că i-a fost încredințată lui pentru prima dată pentru a o publica în *Antologia poeților de azi*) aparținînd poetului, criticul vrea să accentueze „cum în planul acesta spiritual, al cîntecului, *chiar o temă cu reale rădăcini darwiniene, ca aceea a misterului sexual, se despămîntenește și se imaculează.* Aici, în cercul acesta de transfigurare, *Uvedenrode* devine un balet de sonorități supramuzicale mai buf, deci mai realist, în prima variantă, mai pantomim, deci mai abstract în a doua. Aici, nunțile siderale își desfășoară alaiurile în muzici conduse de Ariel, aici pasiunea regelui Crypto pentru dulcineea inimii lui, pentru lapona Enigel, se rezolvă în satiră amabilă (mai degrabă în resemnare ca și la Eminescu — n.n.) aici Nastratin Hogea reintră în Isarlîk pe vasul fantomă din noaptea de spaimă a bătrînului marinar, din Coleridge, și pînă și mesalinica pasiune a domnișoarei Hus îmbracă zaimf în loc de feregea. Pentru că *d-l Ion Barbu construiește o mitologie personală, într-un plan supraterestru, o mitologie fără de fabulă și fără de morală.* Pentru că d-l Ion Barbu a dozat licorile folklorului pînă a obținut filtruri de legendă. Imprecația d-șoarei Hus e, din acest punct de vedere, un record și un model pentru toți cîți se apropie de fiordurile feerice, de tainițele și comorile nativ-populare." (s.n.) Adăugind admirația criticului-poet pentru „căldura emoțională" din pateticul epitaf *In memoriam,* vom consemna că Perpessicius încearcă prima explicare a poemei uraniene *Uvedenrode* și abordează lirismul barbian din interior, cu o priză simpatetică la text, exemplară pînă aici. Perpessicius dovedește nuanță și fantezie față de o poezie care nu se trădează imediat și care cere nenumărate ocoluri prealabile pînă să-i pipăi grăuntele de mister. Într-un cuvînt, Perpessicius nu se sperie de misterul poeziei barbiene, ci dimpotrivă exprimă exultanța firească în fața marii creații. După reținerile prevenitoare ale lui Lovinescu și Șerban Cioculescu, aderarea totală a lui Perpessicius, atît de subtil-suavă în termenii întrebuințați, sună ca o invitație la continuarea travaliului pentru un foraj definitiv în poezia lui Ion Barbu.

O cronică inteligentă a publicat Mihail Sebastian („Cuvîntul" an IV, nr. 1763, 19 martie 1930). Este intuit bine rolul concretului la alcătuirea poeticii barbiene și disociațiile dovedesc pe un fin dialectician al ideii. „Arta domnului Ion Barbu *pleacă de la o înțelegere abstractă a lumii.* Lucrurile nu o preocupă. Realitățile imediate, evidențele, calitățile contingente — iată un material pe care această artă nu-l cunoaște. Contemplarea, adică simpla percepție a unor fapte pe care le vezi așa cum sunt în succesiunea lor întîmplătoare, este o atitudine, sau mai

bine zis o lipsă de atitudine de care sensibilitatea acestui poet nu este capabilă. *Ea nu știe să prindă și nici nu se silește să prindă imaginea directă a vieții, trecerea dezordonată a clipelor,* învălmășeala lucrurilor și a sentimentelor. Nu știe să prindă, adică nimic din ceea ce d-sa ar numi poate *jocul prim al existenței,* domnul Ion Barbu nu crede în obiecte. Nu le acceptă. Nu îl satisfac. Ele sunt incoherente ; sunt diverse, sunt fragmentate, sunt terminate. Poezia d-sale dimpotrivă caută coherență, caută unitatea și caută principiul. Viața e o întîmplare, arta este o disciplină." (s.n.). Pînă aici, Mihail Sebastian explică estetica *absolută* a lui Barbu, răsfrîngerea totdeauna într-un plan spiritual a realității, interiorizarea datului fenomenal pentru o receptare a lui cît mai aproape de esență. „De aceea dincolo de *jocul prim* al aparențelor, poetul va înscrie *jocul secund* al înțelesului lor. *Și acest joc secund nu va fi o variantă a realității din afară după cum imaginea unui obiect într-o oglindă nu este o variantă a sa, ci un fapt ce explică alte legi fizice. În poezie lumea concretă nu va trece decît pierzîndu-și caracteristica ei : concretul.* De la obiect la poem drumul trece peste un prag de transfigurare. (Iată explicații ale *jocului secund,* cu mult mai subtile in sens textual decît speculațiile goale ale matematicianului Basarab Nicolescu asupra cărora ne vom opri ceva mai încolo.) Poezia e o filtrare a realului către liniile și semnele arhetipale, *jocul secund* se suprapune lumii noastre ca o cunună marginală, pînă la care sunetele, culorile, senzațiile nu ajung decît atenuate și cuprinse în legea unității lor."

Poezia este un efort de *„integrare"* a concretului, și „însumarea" barbiană i se pare a nu sluji exact intenția poetului, intrucît *„arta d-lui Barbu nu este o punere laolaltă de elemente poetice, ci o sinteză",* actul liric purificînd materialul și apropiindu-l de „semnificația lui generală, *detașată de contigența, ridicată la o putere de expresie sintetică".* Astfel Francis Jammes ar reprezenta o situație lirică, pe cînd Mallarmé ar fi poezia însăși. Unul poetizează realitatea, celălalt o purifică, esențializînd-o. Barbu a evoluat de la pragul întîi la al doilea, *de la jocul prim la jocul secund.* „Efortul este de a reține din

nesfîrșitele forme, pe care viața le schimbă, un singur desemn ; de a reduce oscilările mărunte și multe ale existenței la o unică mișcare. Universul interior al acestei poezii este calm, sintetic și durabil. «Cer simplu, timpul, Dimensiunea două» notează poetul termenii unui buletin de meteorologie spirituală." Mihail Sebastian face cele mai acute observații privind participarea formației matematice a lui Barbu, la construirea și cristalizarea imaginii poetice. „După cum procesul logic al noțiunii *număr* și *semn algebric* este o serie de abstracții care reține din lucruri numai simplul fapt, al prezenței lor reale sau posibile, tot astfel poezia e în ordine sufletească, o serie de simplificări și o continuă renunțare la detalii care nu se oprește decît în fața unui sentiment ireductibil : al existenței. Algebra presupune unor serii de raporturi o serie mai redusă de semne, dintr-o acumulare de cantități și reprezentări algebra nu înțelege și nu reține decît relația dintre ele. La fel, poezia exprimă o lungă serie de raporturi sufletești cu o serie redusă de imagini : din mulțimea imensă a faptelor ea nu înțelege decît legăturile interioare dintre ele. Semnul algebric devine imagine. Procesul logic sau spiritual este însă și într-o disciplină și în alta același." Mihail Sebastian este singurul pînă acum (în afara lui Călinescu) care găsește justificată atitudinea lui Barbu față de poetica argheziană, ca rezultînd normal din tipul special de sensibilitate estetică al poetului. Paralela între Arghezi și Barbu, merită a fi consemnată, dovedind luciditatea ieșită din comun a exegetului și, înainte de toate, curajul opiniei într-un moment cînd idolatria față de lirismul arghezian atinsese punctul maxim : „Adevărul însă este că acești doi poeți scriu două limbi diferite și servesc două arte opuse. *Lirica d-lui Arghezi este dialectică, digresivă și diversă ; materialul ei este făcut din accidente și amănunte.* Lirica d-lui Barbu este dimpotrivă unitară, ordonată, monotonă, chiar în anumit sens, ea detestă accidentul și elimină amănuntul. Poezia d-lui Arghezi e bogată și pitorească, poezia d-lui Barbu are oroare de bogăție și fuge de pitoresc. Nu e semnificativ că poemul arghezian numără uneori mai mult de patruzeci de ver-

suri şi că dimpotrivă poemul tip al d-lui Barbu are două catrene ? *Sensibilitatea d-lui Arghezi e abundentă şi imediată, a d-lui Barbu e reflectată şi concisă. Poetul Arghezi e discursiv, impetuos, retoric, gingaş şi romantic, poetul Ion Barbu are calităţi exact contrarii.*"

Actualitatea acestor constatări ne indică în Mihail Sebastian pe cel mai apropiat exeget de lirica barbiană de pînă la data apariţiei articolului său, precum şi pe cel mai pătrunzător. Gestul poetic al lui Barbu („Să nege dreaptă linia ce frîngi. / Ochi în virgin triunghi tăiat spre lume") încearcă, după Mihail Sebastian, „să readucă adică la o unitate, la un echilibru şi la un început această largă lume, pe care ochiul nostru omenesc o desparte şi o frînge". Vom spune încă o dată că în Mihail Sebastian se ascundea un posibil mare critic. (Editarea * foiletoanelor sale ar scoate la iveală actualitatea sa extraordinară.)

Paul Sterian („Gîndirea" nr. 4, 1930, la rubrica „Cronici"), sub titlul „El-Gahel", abate atenţia de la *Joc secund* şi *Uvedenrode* asupra *Isarlîk*-ului, într-o direcţie precisă : sensul iniţiatic al Orientului spiritual (semnul heptagonului ca o încununare a viziunii lumii lui Nastratin Hogea). Cu o expresie cam lăbărţată, reprezentantul „Gîndirii" încearcă să anexeze spiritul geometric atemporal al poeziei barbiene la porţile pictate ale ortodoxismului, arătînd că cei care au văzut influenţe valéryste asupra poetului, precum şi cei ce l-au asimilat freudismului au greşit în mod flagrant. Corespondenţele accidentale sînt excluse. Poezia lui Barbu „stă sub egida orientului : cine vrea să-i înţeleagă versurile şi să i le încadreze într-un sistem poetic, îndrepte-se către poeţii orientali şi mai ales mauri."

Că Barbu ar fi cunoscut atît de bine viaţa supuşilor lui Alah pe cît vrea să ne-o demonstreze Paul Sterian, ne îndoim, dar că poetul avea tentaţia Orientului spiritual nu mai trebuie dovedit. Într-adevăr, cetatea Isarlîk-

* Avizez că această observaţie aparţine timpului de elaborare a lucrării (1965—1969). Între timp, foiletoanele lui M. Sebastian s-au editat.

ului reprezintă un semn al spiritului. Indeterminare absolută, un *topos atopos*. Isarlîk-ul e un simbol, dar e cam năstruşnică „viziunea cu largă răsuflare dantescă" ce ar apărea aici. Nastratin-Barbu, cum spune Paul Sterian, descinde din infernul lui Dante. Interesantă rămîne totuşi, chiar la modul acesta, deschiderea unei noi căi de explorare a lirismului barbian. Asceza orientală se ascunde sub prăfoasa imagine a unui Isarlîk islamic anistoric, însă posibil spiritualiceşte. Heptagonul trebuie descifrat pentru sensul generalizator ce-l conţine.

Aproape cu entuziasm, salută Al. Rosetti volumul *Joc secund* („Viaţa Românească", an. XXII, nr. 1—3, Bucureşti 1930) : „Apariţia volumului de versuri intitulat *Joc secund* se cuvine să fie semnalată cît mai neîntîrziat ; o sensibilitate nouă s-a exprimat ; o dată mai mult cotidianul a fost învins ; poetul a pătruns în mina de aur, şi ni-l redă topit în formă nouă [...] Aceste prime bucăţi sînt caracteristice prin «forţa» care palpită sub învelişul versului clasic, forţă care a spart tiparele impuse, căutînd forme noi de exprimare. Poetul s-a îndreptat spre «mai pur» ; prima parte a volumului — de fapt ultima cronologiceşte — ne face să bănuim drama care s-a jucat, şi credem a nu greşi bănuindu-i deznodămîntul ; abandonarea meşteşugului de a face versuri. I se întîmplă (sau i se va întîmpla) lui Ion Barbu ceea ce i s-a întîmplat, pe plan genial, lui Arthur Rimbaud, şi pe planul talentului, lui Mallarmé : primul după ce a căutat să exprime inexprimabilul, potenţa ultimă a expresiei redusă la interjecţie, a tăcut, renunţînd la poezie ; al doilea a scris *Igitur,* care reprezintă totdeodată culmea şi falimentul străduinţelor sale ; *Joc secund,* titlul primei părţi a volumului, cuprinde versuri de factură clasică, al căror conţinut e învăluit în ceaţa uşoară a «neexprimatului» ; *cuvîntul sugerează şi ideile apar înconjurate de cearcănul de lumină opalescentă care ne vesteşte că am trecut* pragul controlat de gîndirea cotidiană ; ne găsim într-o regiune unde cuvintele au alt sens, evocările se îmbină armonios şi ţes în jurul nostru o pînză misterioasă." Al. Rosetti afiliază experienţa poetului celei suprarealiste, găsind că „realizările poetului au avut

urmări importante cu privire la gradul de expresivitate a limbii noastre". Față de alți exegeți, Al. Rosetti remarcă preocuparea pentru muzicalitate a poetului *(Uvedenrode, In memoriam)* și înrîurirea liricii germane *(Riga Crypto și lapona Enigel, Paralel romantic)*. Faza orientală a poetului este explicată cu mai multă pătrundere, vădind înclinările de stilistică ale exegetului. „Ultima parte a volumului e intitulată *Isarlîk* : prețioasă evocare a Orientului nostru, această «turquerie» nu putea fi scrisă de cine n-ar fi citit cu pasiune pe Anton Pann și pe Conaki. Bucata cea mai reușită, *Nastratin Hogea la Isarlîk,* cuprinde versuri [...] în care totul concurează pentru redarea culorii locale [...] Dar aceste însemnări n-ar fi complete dacă n-am arăta aici cît de adînc Ion Barbu cunoaște și simte folclorul nostru : strania evocare din *Domnișoara Hus* — una din bucățile cele mai caracteristice ale volumului — culminează în *descîntec* — aci, expresia populară sublimată și redusă la esențial capătă o putere de evocare neobișnuită în literatura noastră ; impresia de noapte neagră, catastrofală, mirosind a pucioasă și luminată de constelații ciudate își evocă atmosfera satanismului medieval." Stilisticianul reține modernismul expresiei și în același timp fondul „autentic" : „Modernă prin preocupările sale de expresivitate, profund românească prin nota-i autentic populară și prin redarea atmosferei noastre de orientalism, poezia lui Ion Barbu apare ca o plantă cu rădăcinile adînc înfipte în solul nostru..." Al. Rosetti e un hedonist al literaturii, cum există atît de rar la noi.

Foiletonul publicat de Dan Botta în limba franceză („L'Independence Roumaine") chiar după apariția cărții *Joc secund,* dovedește o mare luciditate din partea autorului *Eulaliilor* (1931). Eseistul valorilor franceze îi asociază pe Ion Barbu poeticei „sterile" a lui Mallarmé. „Domnul Ion Barbu este un poet rar. Poezia sa, refracție succesivă în oglinzile propriei sale inteligențe, este o operă de pur narcisism. Actul de cunoaștere, care este actul poetic, se refractă la infinit în sine, înălțat prin operațiuni succesive, la acest plan orizontal de supremă puritate și de seninătate supremă. El nu poate duce decît la ideea unei

implacabile sterilități [...] Actului de continuă introspecție, de urmărire continuă a eului, act care constă în descoperirea, cu focurile concentrice ale inteligenței, a diamantului extrem al conștiinței — sau al inconștientului — îi corespunde sterilitatea lui Mallarmé, arta poetică a unei școli de hieratică și severă frumusețe, de puritate și logică supremă, al cărei discipol savant și pasionat este domnul Ion Barbu. Această poetică se rezolvă, la Ion Barbu ca și la Stéphane Mallarmé, în prețiozitate, artificiu de gîndire și sintaxă, devenind armura perfectă a lirismului personal". Față de sistemul poetic de referință, afirmațile lui Dan Botta sînt întemeiate. Cu o singură diferență ; Ion Barbu depășește prin substanță opera mallarméeană. Dacă în cazul lui Mallarmé, orice undă de „instinct" este reprimată, la Ion Barbu, în ceea ce are poetul mai profund, se face simțit *actul* spontan. Și prin aceasta poate fi numit Barbu un romantic (printr-o retorică dezlănțuită în prima fază poetică) față de Mallarmé care cultivă exclusiv purismul. Simbolistica lui Barbu e *inițiatică* (în sensul pe care i-l va da, cu o mare intuiție, G. Călinescu), neurmărind în mod voluntar să fie și obscură. Ceea ce e la Mallarmé aspirație teoretică de captare a esențelor platoniciene, devine la Barbu act pur de cunoaștere prin intuiția răsfrîngerii macrocosmosului în concret, prin sondajul în ordinea increată a existenței. În continuare, exegeza lui Dan Botta, aplicîndu-se la obiect, este bine orientată, anticipînd pe cea călinesciană. Transcriem pentru barbismul formulărilor : „Poezie al cărei simbol este culmea calmă, suprema împlinire, dedusă din ora noastră cenușie sau rilkeană, al cărei act este o refracție în oglinda inteligenței, distilare, purificare continuă, reducere la esență, la idee, la simbol — și proiecție directă pe cerul de azur mallarméan — ideal. Această concepție a poemului situează arta domnului Ion Barbu pe o linie de lirism pur, cea pe care o desemnează cu fulgerele geniului — Poe, Nerval, Baudelaire. Mallarmé... Puritatea — conjuncția siderală și tăcută a elementelor poetice — ține de totalitate, de sumă. Ea este expresia unică și lirică a totalității («Poète

relève la somme de harpes dèployées»). Această concepție apropie *poezia domnului Ion Barbu de lira vertiginoasă a poeților antici.* Ea e exprimată cu o forță de incantație incomparabilă, într-un mod inspirat și limpede în poemul *Timbru* unde poetul a inchis dorința unei poezii imense, exaltate și cerești ca Osànna îngerilor."

Dan Botta notează *pantheismul originar* al poetului străbătînd ca un fir roșu toate fazele lirismului său. Obstinat la asocierea cu Mallarmé, Dan Botta acceptă „obscurismul" (invenție rebarbativă) decretat în legături cu lirica lui Ion Barbu de către Șerban Cioculescu, recunoscînd că acesta ar fi un „poet secret". Tehnica lui Ion Barbu ar deriva dintr-o schemă logică, constînd, cu termenul lui Thibaudet, din „interferențe" : „obscuritatea realizată din lumini care se întretaie". Exegetul relevă frumusețea poemului *Edict* „poem care, evocînd luna pontifică (pontifică în înțelsul nu numai al prezenței sale sfinte, ci în cel etimologic mai subtil : «cea care face punțile» : luna care aruncă punți peste mare) ne-o relevă în cele două aspecte ale sale și adaugă mirajului ei imaginea bizară ca absintul, și verde ca el, a unei Moscove cu mii de cupole. Sensul intelectual al poemului rezidă fără îndoială în final, care denunță secolul nostru — după o definiție a lui André Gide — «cefal și apter» — cerebral și lipsit de aripile inspirației în puternică contradicție cu idealul poetului : «Je connais le chemin des Maigres Visages / Je connais les pleurs acqueux de l'éther». Poetul amintește în aceste versuri modelul ideal al poemului «les pleurs de l'éther» — ca muzică a sferelor poate, ca un cînt cosmic. Calea ce duce la aceste perle de apă ale etherului este cea a supremei asceze intelectuale, cea a «Slăbitelor Fețe». (Fără îndoială, expresia «Slăbite Fețe» nu are decît valoarea de pură metaforă. Ea *n-ar putea fi interpretată, cum s-a încercat, drept semnul unei convertiri la misticism. Lucid, sever și armonios, geniul domnului* Ion Barbu s-a închinat numai luminilor constelate ale lirei. Cel ce a cunoscut opiumul matematic al rațiunii, nu s-ar putea întoarce la acea fază îndepărtată și primordială, de transă și de confuzie a misticismului". Această remarcă a lui Dan Botta este

exemplară prin luciditatea ei pentru momentul cînd a fost făcută. (Azi, nu puțini sînt exegeții care vor să facă din Barbu, un fanatic, religios pînă la cabotinism). Se susține apoi că Barbu ar fi reținut din simbolistica franceză „azurul și, poate, șarpele", dar că, în același timp, poetul „și-a făurit o mitologie personală, ca să-și învăluie gîndul său cel mai ascuns, mitologie care ne face să gîndim la simbolismul freudian al visului — semne ale elementelor și ale conjuncțiilor sexuale : Gea, Venus, Mercur." Iată o idee interesantă aceea a freudismului, configurată în mitologia sexuală a *Uvedenrodelor,* idee pe care o va prelua și Ion I. Cantacuzino. Dan Botta refuză poema *Ritmuri pentru nunțile necesare,* ca una din „petele acestui rotund și solar volum" bazată pe principiul inestetic și reprezentînd „logaritmia însăși a sexualității" : „Dureroasa decepție de a descoperi sub o armură atît de hermetică, în cele din urmă, doar o idee simplă și grotescă, ne îndepărtează de luminile profunde și fără îndoială mai pure, ale poemelor din ciclul *Uvedenrode".* Dan Botta se simte rănit de „lipsa de poezie" * din *Falduri* și *Dioptrie.* Lipsa de apologetism și luciditatea acută îl onorează pe tînărul și strălucitul poet de 23 ani, ale cărui *Eulalii* vor fi încununate, nu peste multă vreme, de pseudoprefața *Veghea lui Roderick Usher.* Poate că de aici va porni răceala lui Ion Barbu (prin afirmarea autonomiei textului său față de producția poetică a lui Dan Botta) de mai tîrziu, pe care o vom releva cînd vom accede la polemicile din 1935.

Fără îndoială, cea mai bună exegeză pînă la cartea lui Tudor Vianu — *Ian Barbu* din 1935, — rămîne aceea a lui G. Călinescu din „Vremea" (an III, nr. 118 și 119, 19 iunie și 26 iunie 1930) sub titlul evocator „Sub zodia altei poezii". (Capitolul consacrat în *Istoria...* din 1941 este mult redus și fără dialectica savuroasă a ideilor din 1930). Este frapantă abordarea tranșantă în sensul cel mai bun sainte-beuvian al cuvîntului, pentru a se face apoi exegeza porpriu-zisă. Călinescu începe abrupt cu descrierea atmosferei de lîncezeală în care își face apa-

* Citatele din Dan Botta sînt luate din *Scrieri,* vol. IV (1968).

riția Ion Barbu la „Sburătorul". Tonul este detașat, ușor peiorativ : „...Cînd d-l Ion Barbu urcă în blănuri de urs alb, scările *Sburătorului* imprimînd un picior de lavă și unul de zăpadă pe pragul unei case de prudențe sanitare, ale cărei geamuri nu fuseseră udate de oceane și deasupra căreia vulcanii nu scînteiaseră lapili. O ani alunecători / Întorceți-vă din uitare cu zece reni septentrionali, cu sănii pline de amintiri ca să evoc spaima unei critici pornită pe o goeletă albă, dintr-o baie mediteraneană și intrată în grozava groapă rotativă de apă a *Maelströmului* lui Edgar Poe. Este un lucru cu totul remarcabil în domeniul bunei credințe critice, că tocmai d. Lovinescu a fost acela care a prezentat vulcanii în literatura română și s-a făcut exponent al stelelor într-un cer artistic cu sticla joasă. Căci a face cu mijloacele sale aceasta, nu e oare a vîna foci cu undița și a explora polul nord călare pe un fluture ? Dar și pe d. Lovinescu și pe noi toți ne-a izbit, într-o vreme de subtilități interioare, recea întoarcere a ochilor de la priveliștea diurnă a vieții și așezarea sufletului în proces direct cu Universul." După un preambul oarecum exterior, Călinescu remarca parnasianismul nietzscheean, dar disocia cu justețe notele personale sub care se manifesta acesta, conturînd totodată un portret complet : „Dar parnasianismul era în fond, în refuzul sentimentelor minore sau indiscrete, nu îndeajuns și în formă. Stilul «pietros» sugerat de prezența lavei și a granitului era în realitate foarte sentențios și solemn, aproape didactic, susținut pe scheletul unei definiții de o claritate ireproșabilă, profitabilă, cu un ochi sărac, și o nerăbdare de a sări piedicile ritmului pentru satisfacerea întregului. Poezia aceasta este încă foarte frumoasă în elevația ei, într-o tristeță a marilor probleme, prin nostalgia recilor ținuturi ale eternității și printr-un inedit lirism astronomic. Dar mai ales este definirea unui temperament ce se poate regăsi pretutindeni, în atitudini oricît de paradoxale, temperament ale cărei note ni se par a fi : *asceza atee către mistere, îmbrățișarea vieții prin unitate, inaptitudinea sau rușinea emoțiilor moderne.*" Călinescu cunoaște anticipația lui Octav Șuluțiu. „Critica a primit și prezentat cu multă onestitate această apariție, mai mult dintr-un imperativ moral decît dintr-o reală consimțire... Cîntecul stelelor e prea slab pentru urechile noastre și problemele universului nu clatină decît aripile mari, așa după cum furtuna apleacă ulmii, dar cruță iarba." Apoi, genialul critic toarnă un portret magistral poetului, din care n-a mai păstrat aproape nimic în *Istoria...* din 1941. Erau sugerate figura mobilă, cu neașteptate furtuni lăuntrice, de asiatic cu ochii „vegetali" a poetului, solaritatea sa congenitală și cruzimea „tristă" a autocontemplației. După viziunea solară din poemele frenetice, *Isarlîk-ul* este o pată. „Torentul solemn de piscuri siderale se scurgea acum pe un canal îngust, fetid, în miasme de eter și sulf, și divina invocație către stele se cocoșase într-un descîntec de lună și într-o aducere de noapte a viselor întristătoare. Acum poetul rupsese cu sufletul solar, de zi, cu priveliștea lumii terestre și se lăsa în voia Apei Sîmbetii dus cu ochii morți către Himeră." Și criticul atît de surprinzător care e G. Călinescu, reține, ca mai toți exegeții, de la Cioculescu încoace, arbitrariul *aventurii poetice* a lui Barbu, derivînd dintr-o percepție personală a datelor cunoscute. Astfel „«compunerile» lui sînt niște «demențe», adică abdicări de la orice comunitate de percepere a lumii externe și interne, alienări ale simțului comun." Experiența disciplinei matematice este considerată nefastă. „Disciplina matematică a trecut prin sufletul poetului ca un ger acut, încremenindu-l într-o temperatură abstractă pe piscuri acoperite de zăpezi. De acolo năzuința de a se îndepărta de contingent, de coloarea fenomenalității, și a se urca spre candoarea înaltă a abstracției, la ritmul pur al celor mai din urmă generalități. Dar linia și numărul ar fi dat o matematică *sui-generis* și păstrate ca singure moduri de privire a lumii, ar fi dus la galimația unei inextricabile Kabale." Călinescu intuiește primul că poetul expune „piesele unui nou romantism de data aceasta nu de ordin moral, ci de domeniul problemei cunoașterii, constînd în discordia dintre simțuri care dau o icoană primară a lumii și intuiției în absolut". Romantismul gnomic, iată axul poeticii barbiene, fulgu-

rant enunțat de către criticul genial, dar nedemonstrat. (Aceasta dovedește, deja, subiectivitatea umorală a criticului. Este indiscutabil că, dacă ar fi *vrut,* Călinescu ar fi dat exegeza esențială asupra lui Ion Barbu, ca și în cazul lui Lucian Blaga, care, tot în mod *voluntar,* a fost nedreptățit). Ocultismul magic, simbolurile originare, căutarea legăturilor armonioase dintre lumea umană și univers, nostalgia paradisiacă retrăită în spirit sau în vis, logosul orfic al vîrstei de aur, iată tentații absolute ale romantismului de cunoaștere. Cunoașterea romnatică devine un *hybris,* comis împotriva zeilor, prin aspirațiile sale. *Poetul* comite acest „păcat" în mod involuntar pentru a salva umanul de temporal. Asemenea „tentații" stau la baza romantismului german pe care Barbu l-a asimilat în esență. Legea acestei cunoașteri metafizice era *analogia,* inițierea ocultă. Paradoxal, criticul extrage în același timp năzuința „temperamentului mai mult decît a esteticii lui I. Barbu ; pitagorismul poetic, sublimarea obiectului pînă unde îngăduie arta și se înțelege mai ales sentimentul de elan spre esență, restabilirea unei ordini pe planul al doilea, a unei corespondențe oculte între simboluri, instruirea de lucruri fundamentale, inițierea în această ordine lăuntrică prin imagini esențiale și practice muzicale", fixînd unicitatea tentativei : „prin aceasta poezia sa încrucișează spada cu aproape toată poezia contemporană română. Nouă sau veche, aceasta din urmă are la bază universul concret trecut prin sufletul conștiinței de stări, și cînd obiectul ei este o stare vagă, atunci e vorba de un inefabil al microcosmosului, de o tulburare de linii fără alt scop decît acela de a reîmprospăta recepția emoțiilor. Un inefabil vrea să ne creeze și d-l Barbu, dar un *inefabil macrocosmic, intelectual, revelator al lucrului în sine în care orice stare concretă este înlăturată, păstrîndu-se numai vaga, lunara apariție de inițiere.* Poezia d-lui Barbu ar vrea dar să fie o muzică de sfere, o cunoaștere extatică și este în mare măsură un amestec nestatornic de magie, Kabală și orfism." După aceste delimitări paradoxale, Călinescu, urmînd portretului schilod din umbre și lumini, dă impresia (trecînd la analiză) unui divertis-

ment critic cam gratuit, ilustrat cînd printr-un ton exegetic grav și profund, cînd prin perorația adusă pînă în preajma vulgarizării. Analizele întreprinse asupra poeziilor *Aură, Timbru, Margini de seară, Lemn sfînt,* deși pline de sugestii, au o anumită neseriozitate, insinuînd că aceasta vine chiar din șovăielnica claritate a textului comentat. Transcendentul, spune Călinescu, e mai mult aspirație ambițioasă, și niciodată împlinire. Erotica este analizată destul de pedestru : „Erotica din ciclul *Uvedenrode,* singurul de acest fel, este lipsită nu numai de proces sufletesc, dar chiar de voluptate. Filozofia omului ce vrea să înfățișeze creația în formă potențială, în puritatea neființei, idila dintre ciupercă și laponă cu antinomia umbră-lumină sînt zăpezi răcoroase, amabile ce cad pe gheața unei intelectualități rigide. Senzualitatea este, aici, febricitată cu sudori reci a intelectului care încearcă să se satisfacă prin simțuri spre o cît mai întinsă stăpînire a sensului lumii. *Uvedenrode* vine cu un rit erotic, simbolic, o inițiere orfică în mistere"... Prin revenire la aceeași idee, G. Călinescu acceptă *substanța* hermetismului barbian, dovedind justificarea ei într-un plan inițiatic. Dincolo de „cryptografia" susținută în 1930, va trece la o argumentare mai înaltă în *Istorie,* abia în 1941. „Metoda este aceea inițiatică a culturilor închise, care se bizuie pe simboluri. Aceste simboluri (ou, arbore, șarpe, cruce, sămînță etc), departe de a fi simple alegorii rezolvabile prin analiză, sunt niște imagini care exprimă în același timp ordinea în microcosm și ordinea în macrocosm. Oul este un simbol hermetic, căci prin el înțelegem un mod de germinație terestră, dar și chipul de germinație macrocosmic. Evocîndu-l e un fel de a spune că în lume totul germinează ovular. A fi inițiat înseamnă a fi instruit că cele două ordine sînt mereu conjugate. Simbolul este în hermetism corespunzătorul legii, din gîndirea logică. Pentru inițiat e de ajuns a spune *ou* pentru ca el să intuiască amîndouă ordinile, profanului îi putem explica cum că spiritul universal se relevă în ou. Important este că simbolul mișcă intelectul, dar nu rațiunea, de vreme ce nu stabilește raporturi de cauzalitate în lumea fenomenală. El nu face

decît să constate întrepătrunderea între absolut și relativ, să confirme veșnica fulgerare a Divinului în cosmic. Prin urmare inițiatul e totdeauna un contemplativ și un mistic și cîntecul lui e ferit de elementul didactic." Analizînd din nou *Aură, Legendă*, și ciclul erotic, Călinescu trage acum alte concluzii, în vădită contradicție cu cele anterioare despre sensul erotismului barbian : „d. Ion Barbu face operă de *mistagog*, de introducător în taine pe cale sintetică. Sintetismul acesta intelectual are un vădit aspect orfic în *Uvedenrode* și *Ritmuri pentru nunțile necesare*. Practicile sexuale sînt numai un mijloc de exaltare, de provocare a unei înalte vibrații sufletești, cunoașterea extatică a absolutului, sau o stare de sublimare a corporalului pînă la un amor eteric, stelar. Nu se poate tăgădui acestei poezii ingeniozitatea incantatorie a ritmului, o voluptate rece, abstractă, admirabil realizată în mișcarea umidă, ondulată a gasteropodelor împreunate, dar care în loc să trezească stări paradiziace, prezența intuitivă a unui nou Olimp, rămîne o minulescian de facilă canțonetă cu subînțelesuri, onomatopeică și emfatică pe care o vor recita de acum dormitoarele internatelor și grupurile nocturne ca pe cea mai *amuzantă* dar și cea mai morbidă formulă a chemării genezice." Și din nou la fel de paradoxal, Călinescu neagă ceea ce mai înainte ridicase la mare înălțime : „Cu tot sensul ascuns, *Ritmuri pentru nunțile necesare* sînt și mai amenințate de popularitate. Din aceste versuri supărător de săltărețe, amuzante în indecența lor aparentă, pentru care indiscreția ține locul inițierii, amenințate a fi gravate în locuri dosnice și al căror singur punct de atracție este elementul obscen exprimat cu originalitate răsare ca o constelație sublimă"... După o negație aproape trivială ca aceasta, trebuia să urmeze o atitudine favorabilă extremă. Aceasta se pune în legătură cu *Domnișoara Hus*. „Nu folclorul este punctul de plecare al ciclului *Domnișoara Hus*, ci un ceremonial magic, de astădată obiectiv, o vrăjitorie cu psalmodii conjuratorii foarte pitorești la suprafață, dar care se ridică încetul cu încetul spre un fior astral, spre un misticism theurgic, în sfîrșit spre un sens al lumii privit din infinitul firmamentului, legat de

fenomenalitatea noastră prin fluxuri astrale [...] Lirismul astronomic formează așadar cea mai rezistentă insulă din arhipelagul exotic, tulburător al *Domnișoarei Hus*, poemul nebunei care practică vrăjitoria, conjurînd stelele cu mosorul spre a-și recăpăta iubitul, poem original pretutindeni, colorat, sarcastic, cu un duh interior de spaimă, dar sublim în invocația cerului înstelat." Viziunea orientală a poetului din ciclul *Isarlîk* este explicată exact în sensul unui spirit atemporal, altfel concret. „Obiectul poeziei este deci nu fața concretă a lumii balcanice, ci schema ei ideală, adică, «o simplă ipoteză morală», replică a Greciei alexandrine din faza primelor compuneri, de unde lipsa de istoricitate și de concretețe geografică, *Isarlîk* fiind realizarea atemporală, aproape fabuloasă, a ideii de permanență, o formă etnică închisă, nemișcată, într-un cuvînt absolutul care, cu monotonia ideii pure, plutește deasupra formelor istorice, adulterate într-o legănare perpetuă." Acum va urma din nou o reținere, spunîndu-se și mai paradoxal după ce s-a afirmat hermetismul substanțial, că poetul e un retoric : „Ar fi fost de dorit ca individualitatea națională a cuvîntului să se topească în acea fonică a versului pe care îl socotea unitate simplă a poeziei. În realitate umbla după o melodie goală, bazată pe un raport de numere, nu pe muzica internă a sufletului, *ca orice retoric care caută nu inefabilul ci muzicabilul.*" În final Călinescu sintetizează cele spuse atît de paradoxal, amestecînd judecata de valoare cu portretul fizic și moral, încît concluzia reală scapă, rămînînd într-o indecizie uimitoare. Poezia lui Barbu „este efectul unei minți ascetice, în veșnic proces de sublimare, al unui temperament mistic fără religiozitate, căutător de extaze reci, atras de lună și întunecat de vise ; temperament incontestabil, în goană după paradoxuri artificiale. Poet totdeauna personal, prea elevat sau prea pitoresc, lipsit numai de emoții medii, puțin obscen, puțin dervîș în tînguiala măsurată, orientală pe care vrea s-o dea versului, d. Ion Barbu are adesea strofe de poet mare, dar și un gest furiș, stricător, probabil congenital și o febrilitate ideologică și mecanică, fără proces afectiv, o rotire prea repede în univers, înainte de a potoli in-

stinctele cu o viziune concretă, a unor ochi vegetali, boabe fixe de strugur veșted, capabil de orice.“ Dincolo de paradoxalul implicat aici, vom recunoaște că deocamdată intuițiile lui Călinescu sînt fundamentale, poetul *Jocului secund* fiind cuprins în esență în aceste rînduri.

Aplicat și aproape didactic, comentează Pompiliu Constantinescu la puțină vreme după Călinescu, în „Vremea“ (anul III, nr. 130, 11 septembrie 1930), sub titlul „Glose la poezia d-lui Ion Barbu“. Rezumativ, criticul intră în substanța liricii barbiene, descriind-o adesea pedestru, dar de cele mai multe ori cu observații de bun simț, întemeiate pe lectură și experiență literară. „Evoluția poeziei barbiene este mai ales tehnică — de la retorism și pictură, la ermetism și lirism subiacent. În substanță, ambele moduri se înrudesc prin finalitatea lor în *idee. În maniera parnasiană, ideea era evocată, se desfășoară pictural și retoric, cu o muzicalitate exterioară ; în maniera ermetică ideea apare ca o posesiune de esențe, ca un plan al subiectului confundat cu obiectul.* Subiect și obiect sînt contopite într-un act narcisian al spiritului. Substanța «modului interior» este o oglindă reflectîndu-se în ea însăși într-o abatere de la norma legilor de refracție. *Intuiția fundamentală a ermetismului* barbian este ideea platonică concepută în sine : poezia *nu mai este o intersecție între spirit și univers, ci analogia spiritului cu el însuși*“ (s.n.). Cînd nu rezumă păreri curente despre poezia barbiană, criticul se arată cvasipolemic cu bune intenții față de aberațiile debitate de alții. „Unii au identificat poezia din *Joc secund* cu mistica religioasă, anexînd-o unui idilism ortodox. Poezia ortodoxiștilor naționali este însă decorativă ; îngerii și Dumnezeu, Fecioara Maria și Isus au fost coborîți din cer pe pămînt, umanizați și autohtonizați. Decorativul nu este un procedeu al d-lui Barbu ; poezia sa este numai spiritualistă ; gîndul este pur exprimat, într-o ardoare principială. Universul devine un joc al spiritului, materia — o realitate ideală — [...] Procedeul trecerii de la exterior la interior, de la fenomen la principiu este foarte frecvent în poetica d-lui Barbu ; metrica apare ca simbolul unei idei, unei esențe [...] Ermetismul d-lui Barbu, intuit în structura lui interioară, nu este pur sintactic, cum a apărut unora ; el este dictat de o mecanică spirituală evidentă. Cu o asemenea structură abstractă, nu vom mai găsi în opera sa un inefabil scos din muzica îngînată a unui lirism emoțional ; inefabilul devine un contur tremurat al ideii, a vibrare a esenței care se caută în expresie [...] lirismul d-lui Barbu trece la limita extremă a poeziei, în plan pur cerebral. Intelectualismul său implică paradoxul : *Cogito, ergo, sentio !*“ Trecînd la examinarea laboratorului intim al poeziei lui Barbu, Pompiliu Constantinescu constată că „cel mai izbitor procedeu tehnic al acestei poezii e ceea ce am numi dubla figurație : o interpretare a absolutului prin relativ, a idealului prin senzorial“. Aici P. Constantinescu este, în fond, de aceeași părere cu Șerban Cioculescu. „Metoda trece brusc din spațialitate în durata pură ; logica intimă a poeziei devine obscură, lăsîndu-se posedată prin aproximații și analogii depărtate. Asociația nu se mai face între termeni imediați, fuzionînd odată cu expresia ; se preface într-o asociație în serie ale cărei verigi trebuiesc adesea presupuse, complicități, ghicite, oarecum de cititor. Colaborația dintre poet și lector devine o cursă de ingeniozități. Intuiția lui e obligată să lucreze arbitrar, fiindcă arbitrară este însăși logica internă a metaforei. Dubla figurație a poetului trebuie desfăcută în elementele componente, în infinitezimalele ei subiective ; exegeza este singura cale de percepție poetică. Figurația se transformă într-o succesiune de planuri independente ; din trei obiecte capricioase trebuie să figurezi un chip unitar, o expresie lăuntrică. Podurile între strofe sînt suspendate ; trecerea între pasagii o faci pe valori interne proprii, care pot să coincidă sau să nu coincidă cu valorile subiective ale poetului. Această transmisiune fără continuitate, joc subtil al spiritului, duce ermetismul la ultimele lui concluzii. Îți trebuie cheia visului poetic, din pozele lui originale. Cu toată respingerea formală a «dicteului suprarealist», pornită de d-l Barbu în articolul asupra d-lui Arghezi, ideea platonică rămîne adesea într-o ceață de vis pur, esența ei risipindu-se în narcoze confuze.“ Respingînd

prea marea asemănare cu Mallarmé (reductibilă doar la sintaxa poetică), Pompiliu Constantinescu vede, după Călinescu, printre primii, în Ion Barbu — un colorist romantic în ciclul oriental a cărei viziune este organică unui lirism autentic. Faza „modului interior", la Barbu, s-ar reduce doar la tehnică, după critic, de aceea, această poezie poate fi și obscură, dar nu o simplă farsă modernistă. Dincolo de tehnică, se admite substanța intelectuală a lirismului, străbătut de un adînc esoterism. „Intelectualismul poeziei barbiene nu rezidă numai în tehnică ; în lipsa de sentimentalism, am putea spune chiar de sentimente, a acestei poezii, descoperim un intelectualism de substanță. Este caracteristică absența unei poezii erotice directe ; confesia nu intră în materialul poeziei barbiene. De la admirabila sinteză lirică din *Păunul* — pînă la *Uvedenrode* și *Domnișoara Hus* punctele cardinale ale erotismului său divulgat estetic, d-l Barbu rămîne într-o atitudine ideativă și simbolică. *Iubirea este expresia unui principiu cosmic, lege supremă, care absoarbe individul dincolo de limitele temporale.* Un sensualism implacabil stăpînește pe om, prezentat ca un joc al forțelor universale, al unui instinct, manifestat într-o atmosferă ezoterică." Pompiliu Constantinescu aduce contribuții reale privind erotismul barbian. Onestitatea sa critică îl onorează printre ceilalți exegeți, exagerați într-un sens sau altul. După G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu (în aceeași măsură cu Dan Botta, dar pe căi personale) este foarte sincer în angajarea critică. Dacă nu a înțeles, criticul poate fi învinuit de opacitate și intuiție mediocră, dar în nici un caz de rea intenție. Atitudinea cuminte, egală în umoare și fervoare, dă judecăților lui un plus de autenticitate. Sigur că, după G. Călinescu, ceva extraordinar n-avea cum să spună Pompiliu Constantinescu. Cel mult să întemeieze tranșanta judecată de valoare călinesciană, prin analize mai elementare. Ceea ce a și făcut. Dovada că Pompiliu Constantinescu este primul și ultimul după G. Călinescu, capabil să priceapă măcar formal („romantic colorist") romantismul fundamental al poetului Ion Barbu.

G. Călinescu era punctul maxim al exegezei barbiene în momentul apariției volumului *Joc secund*. Între G. Călinescu (1930) și Tudor Vianu (1935) deci între cele două exegeze fundamentale asupra lui Ion Barbu de pînă în prezent *, se întinde un spațiu amorf, în care detractorii vechi (căci vom vedea că nu lipsesc nici cei mai noi) fac un acord din a blama această poezie.

Unul dintre aceștia este Constantin I. Emilian care, în eseul *Anarhismul poetic* (București, 1932), include pe Ion Barbu la capitolul „Moderații — Lirica minoră". Poetul este taxat drept lipsit de sentiment, iar panteismul său drept o „înclinare maladivă", turnată într-un „retorism sonor" ; evoluția poetică este „mai mult voită decît spontană". Impulsul de a-și filtra retorismul este numit în termenii de mai tîrziu ai lui Ion I. Cantacuzino, reluînd cînd îi convine și idei pronunțate negativ la adresa poetului de Șerban Cioculescu. I. Barbu este considerat un poet „anecdotic", cu o „înclinare temperamentală" (în *Nastratin Hogea..., Ritmuri pentru nunțile necesare, Riga Crypto și lapona Enigel, Oul dogmatic, Păunul*) spre „bufonerie", un „sexualist" de obsesie morbidă în „expresie vulgară" *(Domnișoara Hus)*, ceva „crud", trivial, „absolut scabros". Instinctivul ar caracteriza „viața primară, viața primară sufletească" a poetului nostru. C. Emilian susține că visul nu l-a vizitat pe autorul *Jocului secund*, întrucît poezia sa intelectuală se pune în legătură directă cu rațiunea. Lirismul caracteristic fazei hermetice, îl numește „cerebrism". (Cîtă siluire a limbii pînă acum : obscurism, cerebrism... și cîte *isme* vor mai urma — n.n.), considerîndu-l a fi efectul unor emoții personale, arbitrare (*Oul dogmatic, Lemn sfînt*). *„Acest joc cerebral extrem poate însemna ori virtuozitate, ori decadență, ori mai degrabă anularea poeziei prin sine însuși."* Iată expresii ce le vom întîlni și la I. I. Cantacuzino. La fel procedeul urmăririi abstractizării tehnicii poetice de la periodice la volum. („Cimpoiul veșted lun-

* Adică pînă în 1970, cînd era predată această lucrare ca teză de doctorat. Fac mereu aceste note pentru a atrage atenția cititorului că *Opera literară a lui Ion Barbu* este anterioară anului 1970. (Notă adăugată, acum, în 1990).

cii sau fluierul în drum"). În final, C. Emilian acuză din nou „lipsa de emotivitate, fără de care poezia nu există". Judecat, într-un plan de receptivitate mediocră, în exagerare chiar, C. Emilian pare întemeiat. El demonstrează involuntar (ar fi bine!) cum poetul dificil Ion Barbu poate fi văzut și așa de către unii. În „Premisele" la studiul „Ion Barbu" („România literară", din 27 august 1932), Ion I. Cantacuzino consemna consternat : „mare mi-a fost deci mirarea constatînd, în răstimpul unei necesare documentări, cantitatea de reticențe și adversități, degajată de această poezie, tocmai în clanul celor mai tineri", numindu-l aici și pe Lucian Boz.

Într-adevăr, în „Vremea" nr. 132, 25 sept, 1930, sub titlul : „Sfînt alterat, neutru, nepereche", atitudinea lui Lucian Boz întrece orice limită prin furia negatoare. „Plăcere pseudoestetică — sentimentul vagului, al tainicului, acel extaz epileptic pe care-l încearcă noroadele recitind formele neînțelese ale unei litanii arhaice 1. — Departe de a fi artă esențială, poezia d-lui Barbu o împăienjenește tangențial. 2. — Contrar poeziei absolute de luciditate, cum o dorește programatic *Jocul secund* abuzează de reminiscențele unei dispoziții primitive de trăire." „Erezii vechi și noi, aspirații nelămurite spre extaziuni incerte de la cel erotic și cel al dervismului frenetic, pînă la marea tulburare a insului în fața Astrului. Iată într-un cuvînt (sau mai multe) terenul alunecos pe care se mișcă cel ce s-a aventurat în jungla *Jocului secund*." Maniera de zeflemea și injurie perpetuă caracterizează întregul foileton al lui Lucian Boz. Boz găsește o contradicție între mistică (contopire numenală prin abandonare a eului) și hermetism (culoare și concentrare a lui), deci o incongruență în cadrul lirismului barbian care se vrea și una și alta. Poetul ar umbla cu o „pompă pneumatică" — „*printre interesantele bălării ale filozofiei romantice germane*". „Tăria poeziei d-lui Ion Borbu este *imaginea*, de o putere halucinatorie, țîșnită ca din vis, sau din viziunile unui hașiș", conchide L. Boz, după ce află resortul acestei imagini în tehnica suprarealistă, refuzată în fapt de Barbu. Criteriul lui L. Boz seamănă cu al lui Ion I. Cantacuzino ; a dovedi că Ion Barbu practică

tocmai ceea ce el insuși critică la alții, în formulările teoretice. Totuși L. Boz explică cu inteligență tendința de „trecere de la volum în plan — din plan în linie" ca negativă. Dar în esență aceasta e un semn de purificare a concretului, „*Absolutul se rezolvă în senzația epidermică*, aici rezidă tot impasul și tot mărăcinișul poeziei d-lui Barbu..." Relevarea „senzației epidermice" poate fi o eliberare și deci un catharsis necesar pentru recaptarea absolutului. Se insinuează că viziunile poetului ar fi urmarea drogării cu stupefiante, „diformațiile spațiabilității în asemenea cazuri sînt cunoscute din *Paradisurile artificiale*, iar poezia *Mod* nu este, desigur, speculația geometrului lucid ci a unui geometru bîntuit de ecuațiile-fantomă ale unei euforice plutiri". C. Emilian miza în negarea poetului pe rațiunea și logica actului său liric ; L. Boz exploatează tocmai vocația vizionară a romanticului, considerîndu-le halucinații iresponsabile. Iată două poziții opuse dar amîndouă urmăresc același țel : injurierea și atitudinea răuvoitoare. Inițierea erotică din *Ritmuri pentru nunțile necesare*, ar fi „un simulacru de mister eleusin" : „Alchimia aceasta erotică este atît de ineptă, încît și Rimbaud, care deseori a fost ispitit să o teoretizeze, s-a dat în lături" ; „dezagreabile versificări psihanalitice" ; „un schizofren fanatic al unui tăcut și singuratic rit sexual" ; „poema d-lui Barbu înaintează spre absolut pe drumuri de mult revolute, prin păduri de duh de tropice sau de caverne — unde schizofreni și primitivi închinători sînt slujitorii unui emoționant cult phalic". Poezia lui Barbu e o „narcotizare" și o imitație ieftină după Edgar Poe („Evrika"). Glacialitatea acestei poezii se verifică, după L. Boz, în nietzscheanul ditiramb *Domnișoara Hus*. L. Boz termină edificator : „Idol inert și opac purtător de mesaj fictiv, invietor de primitivism mult evoluat, este timpul să-l negăm asemene : «Sfînt alterat, neutru, nepereche» !" Trebuie să-i recunoaștem lui L. Boz, dincolo de abjecția injuriilor, reala inteligență critică.

Față de acesta, Ion I. Cantacuzino se remarcă printr-un ton mai urban și o certă vocație polemică. Într-un anumit fel, studiul lui Ion I. Cantacuzino, (apărut în

șapte numere consecutive din *România literară*, an. I, nr. 28, 29, 30, 31, 32, 33 și 34 din 27 august, 3 septembrie, 10 septembrie, 17 septembrie, 24 septembrie, 1 octombrie și 8 octombrie 1932) este un rezumat original al exegezei de pînă atunci asupra lui Ion Barbu, cu accentuare polemică a concluziilor negative. Interesantă observația lui Cantacuzino asupra exegezei critice a lui Lovinescu și Cioculescu : „De remarcat, de altfel, *că amîndoi criticii de mai sus caută motivele revoluției din poezia d-lui Barbu exclusiv in afară de ea, fără a gîndi o clipă că germenul putea exista în ea însăși și în construcția temperamentului poetic al autorului ei.*“ Între atîtea bizarerii puse pe seama acestei poezii, Cantacuzino vrea să găsească o „coloană vertebrală“ pentru o viziune mai completă asupra ei. Criticul procedează metodic. După „Premise“ — trecere în revistă a tot ce s-a spus mai important de către critică pînă la acea dată, — încearcă prima ierarhizare și clasificare a materialului poetic după criteriul cronologic al apariției prin reviste. Constatarea este că poetul parcurge a evoluție poetică organică ; „preocupările ideologice“ neschimbîndu-se de la un capăt la altul al acestei evoluții. Astfel, se constată just că *„problema existenței și a cunoașterii caracterizează permanent versurile sale“*, aceasta fiind „un prim element unitar în acest destin realizat din linii frînte“. Important este că Ion I. Cantacuzino afirmă sensul primordial gnoseologic al liricii barbiene. În primele poeme, Ion Barbu caută un sens în „înfățișarea lucrurilor“ (luînd metrica drept simbol concret), și e apoi preocupat de simboluri din ce în ce mai abstracte. „Mișcarea interioară“ a acestui lirism derivă din „turnarea în simboluri (fie chiar progresiv abstracte) a unei problematici identice“, aceasta fiind o „mare linie directoare de-a lungul operei lui Ion Barbu“. Deocamdată, preocupat să găsească un suport interior poeziei întregi, Cantacuzino dovedește bune intuiții. Acestea rămîn doar supoziții izolate, căci, fidel principiului său polemic, criticul va infirma (involuntar) ceea ce afirmase inițial. După ce a afirmat că axul poeziei acesteia stă în preocuparea de cunoaștere, va susține imediat ca un „principiu permanent al temelor alese“

— „pitorescul“. Pitorescul ține de expresie, deci de formă, și astfel substanța afirmată odată se neagă de la sine. Sub specia pitorescului nu există poezie de cunoaștere. Fără a argumenta substanța poeziei lui Ion Barbu, recunoscută inițial, Cantacuzino susține pitorescul ei, înțelegînd prin aceasta : culoare, sonoritate (elemente expresive) și adăugînd pentru demonstrație exemple mai ales din ciclul balcanic. Pitorescului i-ar corespunde predilecția spre *vizual*. Dar carnea imaginii poetice este în primul rînd vizuală. Cantacuzino, față de C. Emilian și L. Boz, (care fiecare în parte neagă exact existența imaginii concrete) susține tocmai lipsa „analogiilor noționale“. „Funcțiunea poetică învecinează aproape prin definiție, funcția simbolică. Viziune poetică e o viziune prin analogie“. Analogie bazată pe ochi și nu pe idee. Senzație de origine vizuală. Deci pitoresc. Aici Cantacuzino face o silogistică destul de simplistă. Negarea poeziei barbiene din unghiuri atît de diferite demonstrează tocmai valoarea ei. Altfel ceea ce nu există, nici nu trebuie negat. În fond, orice analogie pleacă de la un impuls ideativ și-și caută o configurare în concret. Deci poetul dovedește geniu cînd lasă impresia că e foarte spontan, urcînd de la senzație spre analogie. Aceasta este poetica lui Baudelaire din „Corespondences“. Imperativul mallarmean „...ne fût-ce que pour vous en donner l'idée...“ ales de Barbu, nu poate fi înlocuit cu „...și pitoresc, după rețetă !“, fiindcă acest vers neagă de fapt pitorescul prin nota peiorativă ce o conține.

Acuzația cea mai întemeiată adusă de Cantacuzino este *retorismul* ; poetul ar fi un maestru al elocvenței prin exuberanță, imprecații, exclamații, etc. Retorismul este caracteristic lui Ion Barbu și este adevărat că „principiul poetic elementar“, refuzat de poet mai tîrziu, tocmai pe aceasta se întemeiază. Se poate spune chiar că Barbu folosește procedee retorice și în faza ermetizantă. Ion Barbu e un barochist. Evoluția sa lirică ilustrează traversarea romantismului (acesta e filonul ontologic al liricii barbiene) debordant inițial, în tipare hermetice. În fond, tot retorismul incriminat de Cantacuzino derivă din romantismul funciar al poetului. Hermetismul bar-

bian vine direct din romantism. Nietzscheanismul lui Barbu este modalitatea specială sub care se relevă neo-romantismul său. Elanurile dionisiace nu pot fi exteriorizate decît într-o expresie romantică, singura capabilă să le cuprindă. Deci Cantacuzino demonstrează de fapt (cînd observă modificările tehnice de la periodice la volum), cum se face tranziția de la forma retorico-romantică la cea hermetică. Demonstrația sa filologică nu e defavorabilă substanței poeziei barbiene. Dimpotrivă, dă un semn despre înalta conștiință artistică a poetului. Lirica lui Barbu traversează toate experiențele poetice pentru un plus în revelarea aceleiași substanțe care este strict ontologică. Dar despre aceasta, Cantacuzino nu spune deocamdată nimic. Visul esențial și ocultismul magic vin din romantismul originar. Pe aici va trece întregul hermetism barbian. Firul roșu a acestei poezii, aici se află. Nimeni n-a observat cum este travestit fondul dionisiac (într-adevăr fundamental romantic) într-o așezare de forme apolinice prin oprirea în zonele de trecere, acolo unde latent există energii neprovocate la act. Barbu, ca mai toți marii poeți europeni (Mallarmé, Ezra Pound, T. S. Eliot, Gottfried Benn, Ungaretti, Claudel) captează sîmburele originar al poeziei, traversînd toate experiențele poetice și depășindu-le în același timp. Se încearcă o revenire la sunetul originar al lirei aedice. Un orfism nou, neîncătușat în nici un fel de tipare, dar elevîndu-le pe toate. De aceea, o influență anumită asupra lui Barbu nu există (ermetismul teoretic al lui Mallarmé, nefiind pus în practică). De la nemți n-a luat decît o matrice stilistică ce-i era congeneră prin substratul autohton folcloric (balada romantică), dar nu substanța poemelor ce există în germene înainte de a merge în Germania. *Asiatismul* lui Barbu (în fapt oriental-balcanic) e unul spiritual, în continuitatea hinduismului pe care-l intuiește ca stînd la originea spiritualității mediteraneene. Îi adaugă în plus culoarea balcanică, trăsătură suplă a unei eticități spirituale. Mai departe Ion I. Cantacuzino va adăuga încă o acuză : *subordonare permanentă artificialului.* Afirmația e fără fond, căci tot ce ar depăși înțelegerea obișnuită ar deveni neapărat și artificial. Re-

ține argumente pentru artificial și pitoresc din Cioculescu, Călinescu și Paul Sterian. Ca și Lucian Boz aplică mecanic teoretizările polemice ale poetului împotriva lui însuși : „D-l Barbu dădea cu piatra în propria sa imagine ; își ura în d-ul Arghezi propriile sale porniri !“ Revenind, Cantacuzino rezumă : „Năvalnic, temperamentul său îl apleacă spre retorică și culoare, spre viziune și pitoresc ; firea sa revine imuabil la date ale acestor aplecări în fiecare din momentele poeziei sale“. Ion Barbu și-a reprimat apoi continuu datele temperamentului, înfrîngîndu-le în mod esențial, ele rămînînd să dea doar a tentă de stil poeziei sale, dar nu de fond“. Tot ce ar fi creație voluntară, stăpînită, în direcția conștientizării, este pentru Cantacuzino argument pentru artificial. Dar atunci, Eminescu întreg, cu cît traversează mai multe *variante* pentru aceeași poemă, spre a o aduce la desăvîrșire, cu atît ar fi mai artificial. Astfel, modificările tehnice pe care le analizează Cantacuzino pentru șapte poezii îl duc la concluzia ermetismului filologic, ca și pe Călinescu. Această analiză „invederează deci mijloacele tehnice prin care d-l Barbu luptă să tempereze și să stilizeze aplecările sale temperamentale. Mijloc comun : înlocuirea expresiei directe prin una aluzivă, schimbarea ei pe un plan transcendent, punerea în evidență a ideii prin circumscrierea expresiei care o indică ; eliminarea gramaticală a termenilor împrumutați din panoplia retoricii. Rezultatul tuturor acestor operațiuni *formale* am văzut că a fost *ermetismul* expresiei. Concluzia logică este deci că ermetismul barbian e de origină pur formală.“ Dialectica demonstrației lui Cantacuzino este adeseori adevărată. „Fugind de raționamente și logică, poetul silește pe cititor să refacă raționamentele a căror urmă vrea s-o evite... Iar trădarea poetului va merge de aici și mai departe. Căci atît de mare e revanșa înțelegerii in poemele sale, încît cititorul e dominat *numai* de ea. *În fața ei fiorul se pierde, emoția se diluează, textul devine numai conștiință și încetează de a fi poezie barbiană.* E prima mare imputare pe care o facem poeticei barbiene.“ Vom spune că această remarcă e întru totul justă. Într-adevăr, furat de sensul poeziei,

pierzi șansa emoției estetice în favoarea celei intelectuale. Iar dacă emoția estetică ar părea exterioară pentru cine se oprește numai la ea, polemistul va nega „substanța filozofică idealistă“ a poeziei pentru că „ideea platonică nu poate fi captată sub formă de imagine“. După Botta, și Cantacuzino consideră *Uvedenrode* „sublimarea în vers a unui motiv de pure preocupări freudiene“. Pitagorismul lui Barbu nu e real : „nimic din concepția mistică a numărului ca esență a universului“. În fond, Cantacuzino a expus involuntar convertirea dramatică a poetului de la romantism la hermetism. Barbu a încercat continuu să-și renege romantismul ca fiind exterior. Drumul e de la un fond comun la unul special interiorizat. Vrînd să se detașeze de poet — care ar face cuvinte încrucișate — criticul nostru va dezvălui tocmai sensul avut în vedere de poetica barbiană. „În concepția noastră, poezia e însă exprimarea inexplicabilului, cuvînt și cîntec pentru a spune ceea ce cuvîntul nu poate spune, eliberarea în clipă a unei tensiuni, expresie a ceea ce are viața mai ardent“. În final, Ion I. Cantacuzino va dezarma, autonegîndu-se și recunoscînd poeziei barbiene „în primul rînd meritul de a fi deschis literaturii noastre drumuri de exprimare, de punere în scenă, dacă pot spune astfel, ale conflictelor de idei. Prin aceasta Ion Barbu a contribuit să desăvîrșească un mers firesc al cugetării omenești, drum de la afect la intelect, de adîncire de la simț la gînd“, iar singularitatea lui Barbu ar consta în a „fi introdus substanța pură în sacul cu materiale al poeziei noastre“. Deci verva și fervoarea polemistului se consumau într-un chip gratuit, în măsura în care bisturiul critic nu percuta miezul poeziei. Ion I. Cantacuzino care nici nu pomenește de poemele cele mai dificile ale lui Ion Barbu (cum ar fi *Oul dogmatic, Riga Crypto și lapona Enigel, După melci, Edict)*, n-are cum să le mai și explice. În general, exegeza sa este atît de polemică încît nu reușește să se apropie decît superficial de semnificația lirismului barbian. De altfel, elegant, eseistul și-a luat măsurile de rigoare, mărturisind aproape învins : „Că asupra ei (poeziei barbiene — n.n.) nu se poate spune lesne un cuvînt ultim și definitiv. E adevărat. Poetul a știut, ca un luptător uns cu ulei, să se ferească de priza adversarului.“ Afirmația lui Ion I. Cantacuzino poate fi aplicată mai tuturor exegeților, care, în măsura în care n-au înțeles lirismul barbian, l-au refuzat cu înverșunare. Orice breșă în cuirasa poetului a fost o victorie sărbătorită prin multe cuvinte. Despre cîștigarea unei bătălii definitive, deocamdată nu se poate vorbi.

Cel mai bătăios în pretențiile de subminare a lirismului barbian a fost Eugen Ionescu în eseul său programatic *Nu* (1934). Încă în 1932, într-un „P.S.“ la articolul „Critica criticii“, („România literară“, nr. 15, 28 mai 1932) în care ironiza capacitățile critice ale lui Const. I. Emilian, Eugen Ionescu își anticipa atitudinea față de poezia lui Ion Barbu astfel : „«Cine i-a spus d-lui Const. I. Emilian că Ion Barbu e «anecdotic» ? Într-adevăr — așa este. Poetul nu poate fi reabilitat însă pentru că d-l C. I. Emilian își închipuie că Ion Barbu e «dificil». De fapt, Ion Barbu este «facil», — și «mai puțin facil» *tehnic,* dar tot «facil» ca esență lirică»“. Nu departe de adevăr (desigur la modul teribilist care-i aparține) era E. Ionescu și atunci cînd arăta nivelul exegezei barbiene pînă în acel moment : „Critica s-a mărginit prin urmare, la exegeză (Pompiliu Constantinescu, etc) sau la o elegantă și ușoară atitudine lirico-teoretică (E. Lovinescu, Perpessicius), sau la o suspectare mioapă (Șerban Cioculescu) sau la un entuziasm fără rezerve, generos și nefundat, împins pînă la limite (Petru Comarnescu și banda lui de la *Ultima oră*) ...sau la un entuziasm de rea credință, ortodox, ismenit dealtminteri și grațios ca o vacă cu umbrelă (Paul Sterian).“ Apoi, reluînd, fugosul negator spune despre Șerban Cioculescu : „acest anticleric e perfid ca un papă — vede pînă și în Ion Barbu un ortodox“, despre Paul Sterian că a „rămas cu turul nădragilor (turcești) în mînă“ și, în fine, că „toate argumentele d-lui G. Călinescu (care *pare a fi cel mai lucid*) pledează, mai degrabă subînțeles, pentru *refuzul poeziei barbiene*“, (lucru pe care l-am remarcat și noi cînd am analizat exegeza lui Călinescu). Ceea ce dorește să demonstreze Eugen Ionescu este că poezia lui Ion Barbu e „o simplă

evadare geografică *(Isarlîk)*, sau alteori o proastă mască a supunerii umilă la circumstanţe, la accident, la toate forţele mici, inferioare". Faţă de Ion I. Cantacuzino, Ionescu se arată aproape invidios de a i-o fi luat-o înainte : „Studiul meu, scris de altfel cu cîteva zile înainte, se deosebeşte de al d-sale, nu numai prin faptul că atitudinea mea este mai precisă, *da* şi prin faptul că acele cîteva calităţi ale mele de mişcare, vervă şi talent — fac tot ceea ce lipsurile de coheziune şi scrisul dezlînat al lui Ion I. Cantacuzino nu pot face". Cu o dezinvoltură de mare farsor, Eugen Ionescu inventează apoi un *Jurnal* simili-filozofic, premergător studiului lui I. I. Cantacuzino în care, pe lîngă exprimarea angoasei existenţiale, (la modul în care o va trata mai tîrziu, în teatrul său), mai aruncă din cînd în cînd şi cîte o imprecaţie în direcţia poeziei barbiene. Cam în genul acesta : „poezia barbiană este o poezie proastă, asta şi atîta tot trebuie să rămînă. Argumentele nu interesează"... „dacă vom găsi o valoare reală în poezia barbiană, aceasta e refugiată în anecdotă şi în culoare. De altfel am să mai disting valoarea simbolică (arbitrară, convenţională) de valoarea estetică (intuiţie, cunoaştere)". Aceasta din urmă este o observaţie foarte inteligentă. Într-adevăr, la Ion Barbu *ar părea că primează valoarea simbolică, dar aceasta îşi adaugă pe cea estetică* într-o osmoză care-i aparţine întru totul poetului. Se reţine apoi, la loc original, dificultatea exterioară (numai pentru cititori) a poeziei. „Dacă poezia dificilă este o poezie facilă, dacă toată valoarea ei constă nu în sensurile ei interioare, ci în limba ei păsărească, în armătura ei tehnică exterioară care o apără ; dacă poezia pură determină o şcoală literară, însemnează de la început că principiul ei este caduc şi că în sine însuşi conţine o contradicţie care îl omoară, îl dislocuă." Paradoxal (şi adevărat), E. Ionescu susţine că „poezia lui Ion Barbu este o poezie veche : didactică, compusă după reguli curente de compoziţie şi toată spiritualitatea ei se reduce la o simplă filozofare *(Oul dogmatic, Uvedenrode)*, ornată şi înflorită". Şi are dreptate ; Ion Barbu e „vechi", fiind în substanţă un neoromantic, iar în expresie un neoclasicist. O idee tot foarte inteli-

gentă este aceea că „hermetismul e un compromis între tăcere şi expresie", iar „Monseieur Teste — Ion Barbu are orgoliul unei tăceri abdicate". Ion Barbu în fond compromite hermetismul, întorcîndu-l la esenţa sa : romantismul gnomic. În realitate, cum bine intuieşte Eugen Ionescu, hermetism complet nu există, nici chiar în cazul lui Mallarmé. Hermetismul menţine o interdicţie restrictivă de revelare, pe care arta, prin caracterul său, n-o respectă. Deci hermetismul în poezie e în fond un termen impropriu, inventat din necesităţi metodologice. Nivelul mediu de receptare al criticii a decretat drept hermetism ceea ce scăpa înţelegerii obişnuite. Printr-o anumită cultivare a spiritului, impedimentul acesta putea fi depăşit. În ultimă instanţă, pentru Eugen Ionescu, poezia lui Ion Barbu e reductibilă la „pitoresc, suprarealism, Mallarmé, alegoric". Un alt paradox revelator : „Simbolul în poezie ; poetul nu ne simbolizează ce vrea el ; noi vedem simbolizat ce vrem noi". Situaţia aceasta a fost adoptată de critică în cazul lui Barbu, ca fiind cea mai convenabilă. După ce îl învinuieşte de plagiat după *M. Teste* de Valéry, conchide din nou : „Poezia lui Ion Barbu : pastel, naraţiune. Are calităţi de humor şi de badinaj. Din cînd în cînd, cu ajutorul lui Paul Valéry e şi metafizic. De obicei însă, se difuzează în exterior". O singură dată scapă admirativ, negatorul uitîndu-şi intenţiile, atunci cînd se referă la *Domnişoara Hus* : „acest ciclu *exprimă* un *fantasc crescut din plin real şi depăşeşte regiunile terestre. Aici suferinţa este grandioasă, expresia ei are parcă o rezonanţă cosmică*". La urmă, E. Ionescu reia comparaţia nefericită a lui Lovinescu : „Între Cerna şi Ion Barbu, nu este nici o diferenţă esenţială". Pentru a ilustra neseriozitatea lui E. Ionescu, cităm „ultima filă de jurnal" prin care se autoanulează : „1 septembrie — Ion I. Cantacuzino mă anunţase că va scrie un eseu elogios despre Ion Barbu. Văd (mi-a parvenit un număr nou din *R. Literară*) că a scris unul integral defavorabil. Şi stă exact, exact, pe poziţia mea (desigur, fără abilitatea mea). Să-l mai discut şi eu pe I. Barbu acum, din acelaşi punct de vedere ? Iată un lucru nelalocul lui. *Nu mai scriu studiul.* (Parcă

pînă acum afirma că l-a scris înaintea lui Cantacuzino — n.n.). Aștept să treacă timpul și am să scriu, poate, unul pentru reabilitarea lui Ion Barbu. (Desigur dacă studiul lui Cantacuzino prinde)". Deocamdată constatăm cu satisfacție că n-a prins nici unul. Dimpotrivă.

„Monografia" lui Tudor Vianu din 1935 are toate calitățile și toate defectele ce decurg din complexitatea ei. Vianu a scris acest studiu în chip demonstrativ, și erudiția ca și didacticismul său profesoral îl vor irita pe cel căruia îi e închinat. Tot ce a spus profesorul erudit poate fi valabil, după cum i se poate obiecta totul, pornindu-se de la amănunt. Soliditatea lucrului vine din aplicarea serioasă și migăloasă, plină de fidelitate (pe cît i-a fost posibil) față de text. Din acest punct de vedere, Tudor Vianu este un exeget unic al lui Ion Barbu. Nimeni, înainte sau după el, nu s-a aventurat într-atît încît să ia textul în serios. (Aceasta mai ales, din lipsa de aplicație asupra lirismului barbian). Vianu acceptă etape, disjuncții și fragmentarism într-o carieră lirică atît de unitară. În concluziile studiului său, se cuprind premizele și demonstrația : „Timiditatea manierelor poetice ale lui Ion Barbu ne-a adus în față exemplul unui poet realizîndu-se, după toate aparențele, prin evoluții fragmentare și antagoniste. Poetul ciclului filozofic din *Sburătorul* a trebuit să se nege pe sine, pentru a renaște în forma povestitorului din *După melci* sau din *Nastratin Hogea la Isarlîk*, iar acesta a trebuit să se tăgăduiască încă o dată, pentru a face loc inspirației spiritualiste și ermetice din *Joc secund*. Pornit pe calea unor meditații închinate marilor simboluri ale naturii și omului, drumul lui a cotit către o apropiere mai mare de viață, în expresia ei realistă și de acolo s-a îndreptat către esențele inteligibile ale spiritului. Avîntîndu-se în primul moment către înălțimile concepției, poetul a îmbrățișat în cel de-al doilea lărgimea vieții, considerată în suprafața ei pitorească și s-a afundat în cel de al treilea în adîncimea sensurilor ei mai ascunse". După cum se vede, va face o analiză amănunțită a poeziei lui Barbu în toate cele trei etape fixate de poet în interviul luat de F. Aderca

(parnasianism, orientalism, ermetism), metodă ce va fi urmată îndeaproape și de alții.

În introducere, profesorul cu doxă filozofică disociază între obscuritate și dificultate, dînd unele elementare sugestii despre lirismul dificil al lui Ion Barbu. (Cîteva din sugestiile propuse aici vor fi respinse de Barbu ca pedestre). Ceea ce nu observă Vianu în instituirea dificultății poeziei lui Ion Barbu este tocmai lipsa emoției pure. Fără priză emoțională directă, poezia își dublează dificultatea.

În ipostaza parnasiană, Vianu reține accentul pus pe *vizual*. Deși observă just că numai Grecia „tragică și orgiastică" a lui Nietzsché este selectată de poet, deși percepe ascensiunea uraniană prin „viziuni cosmice, înaintări ale sufletului prin spațiul nelimitat ca un fantastic meteor incandescent, deopotrivă cu fulgerul luminos al Luceafărului eminescian, croindu-și drumul către Demiurg *(Cînd va veni declinul)*", Vianu nu disociază modalitatea de receptare a nietzscheeanismului (de către poet) sub forma *romantismului gnomic*. Ion Barbu prelungește sau se reîntoarce la experiența lirică antică ; aceasta se vede continuată în romantismul gnomic, care se constituie astfel ca un *nou orfism*. Descoperind retorismul poetului, Vianu ajunge totuși la recunoașterea unei „tehnici romantice". „Parnasienii nu se exprimă niciodată așa. Aceste intervenții retorice nu sînt niciodată ale lor. Descrierea le ajunge. Elementele decorative sînt numeroase și la Barbu, dar ele se întrețes în pînza unei *meditații care se adresează cuiva*, Poezia nu este pentru Barbu expresia unui gînd pe care poetul și-l șoptește sieși. Poemele lui din această epocă presupun un martor, fie acesta propria conștiință a poetului. Mai departe aceste poeme iau forma unor *tirade patetice*. Prin acest model al exprimării, Barbu atinge, dincolo de parnasieni, *tehnica romantică a compoziției*" (s.n.). Vianu pune acest „romantism" pe seama influenței „poeziei filozofice" a lui J. M. Guyau (*Vers d'un philosophe*, 1880) fără să constate că lipsa „interiorizării" decurge din *caracterul inițiatic* al acestei poezii. Instruirea despre lucrurile esențiale implică un anume ceremonial fastuos, o tehnică *liturgică*.

Vianu nu dezvăluie suportul gnomic al acestei poezii, deşi analiza expresiei îl duce la o concluzie justă. Retorismul constituie o modalitate de iniţiere, poemele „pseudoparnasiene" avînd o încărcătură ezoterică fundamentală. Aceasta nu derivă dintr-o percepţie personală, arbitrară, a poetului, ci înmagazinează un fond general gnoseologic. Să nu uităm, Nietzsche e un filozof, iar misterele de la Eleusis nu pot fi intuite de oricine în semnificaţia lor iniţiatică. Trebuie o înzestrare specială pentru aceasta. (De aceea Socrate spunea că profanii nu trebuie să afle *totul*...) Astfel, analiza lui Vianu, deşi mai completă decît oricare alta, rămîne totuşi la suprafaţă, neîncercînd forajul adîncimilor. Această „superficialitate" se poate constata şi atunci cînd exegetul trece la ciclul „baladic şi oriental", subsumîndu-se viziunea specială de aici (tot iniţiatică în sens moral), pitorescului. Tudor Vianu crede că acum „abstractismul" a fost abandonat, înlocuindu-l cu „trăirea autentică". Ludismul orfic din *După melci* este caracterizat cu termenul uşor de bonomie. Ion Barbu nu este însă un *bonom* nici chiar în acele *ocazionale* dedicate prietenilor. Oriunde, în orice vers, este infiltrat un sîmbure iniţiatic.

Isarlîk-ul vizionar e văzut ca o „duioasă bonomie", înglobînd un aspect al pitorescului. Asceza lui Nastratin Hogea, sfîrşind în autofagie, în schimb, e bine interpretată, deşi apropierea de religia creştină în viziunea lui Nietzsche este forţată. Analiza descîntecului din *Domnişoara Hus* în paralel cu variantele populare culese de Artur Gorovei — magistrală, observîndu-se bunele aplicaţii de stilistică ale profesorului. Sintagmele poetice insolite, aliteraţiile, etc, sînt surprinse şi explicate cu mare ingeniozitate.

Ciclul ermetic barbian este tradus aproape în întregime şi tot în întregime preluat apoi de Basarab Nicolescu ; *Mitul oglinzii, Spiritualism* şi *Treptele viziunii* devin la acesta : *Mitul oglinzii, Mitul nunţii* şi *Mitul Soarelui* ceea ce este exact acelaşi lucru, la ultimele două fiind schimbate doar denumirile. Fine asociaţii adaugă Vianu în legătură cu poema *Falduri* prin conjugarea lui Poe cu Guyau. Valéry şi Mallarmé vor fi din nou con-

sideraţi maeştri ai poetului, ca şi la exegeţii anteriori. Vianu observă în *Spiritualism* că Barbu nu poate fi considerat „poet al iubirii". Nostalgia după transcendenţa unei iubiri absolute se bănuie însă dincolo de exacerbarea dionisiacă a viziunii senzualiste extreme. Numai visul căzut al *Domnişoarei Hus* şi este destul pentru a ne ilustra idealitatea erotică, fără să mai amintim de eminesciana *Riga Crypto şi lapona Enigel*. Iniţierea solară spre care conduce *Ritmuri pentru nunţile necesare* constituie o coordonată axială a romantismului gnomic al poetului, decurgînd din mistica neoplatonicienilor. Viziunea solară a spiritului se altoieşte pe beţia dionisiacă a sufletului, după scurta perioadă de purificare, prin criza ascezei orientale. Astfel lirismul lui Barbu e unitar, traversînd doar mai multe avataruri iniţiatice. Acestea se dezvăluie ca o triadă simbolică. „Negaţia spirituală a lumii" e ideea de discutat. Nu cumva poposirea în increat exprimă tînjirea după zona paradisiacă eminesciană ? Poate că Ion Barbu este poetul cel mai eminescian prin concepţie, ducînd fulguranţa eminesciană la o figurare „ştiinţifică". În orice caz, în conferinţa despre Rimbaud, Barbu vorbea şi despre sine. Ca şi Eminescu, Barbu are o concepţie orfică asupra revelării prin cîntare inspirată, vizibilă în *Timbru, Grup*. În *Joc,* Vianu vrea să-l aducă pe Barbu lîngă poeţii cei mai moderni avînd cu toţii tentativa de a se „elibera de real", în limbajul lui Marcel Raymond din *De Baudelaire au surréalisme*. În fond, Barbu e un neoromantic fundamental, o dată prin expresie şi apoi prin substanţă (viziune gnomică absolută). Vianu foloseşte, vorbind despre lirica lui Barbu, expresia „desfăşurarea povestirii", voind să înţeleagă un anume *obiectivism* al acestei poezii care *exclude interiorizarea,* proprie poeziei simboliste în general. Iniţierea este impersonală. Fastul anonim al oracolului — atemporal. Orice urmă de subiectivism arbitrar dispare. Simbolurile vorbesc într-un limbaj etern. Sensul iniţiatic transpare altfel aici, deosebindu-se de lirismul interiorizat (personal şi pitoresc). „Omul metafizic" (cu termenul lui Tudor Vianu) îmbracă un veşmînt impersonal, acelaşi. Gestul său este astfel theurgic. Sigur că înţelegerea acestui ofi-

ciu va fi cu atît mai dificilă. În concluzie, Vianu e mai aplicat ca stilistician decît ca critic propriu-zis. Observațiile sale de amănunt sînt mereu originale, pe cînd în ansamblu, deși exegetul cuprinde poezia barbiană, nu-i găsește osia directoare.

După 1944, deci după o fază de umbră (datorită schimbării climatului ideologic-estetic), Ion Barbu va fi recuperat mai întîi prin respingere. Dar orice respingere implică a adeziune subtextuală (este cazul lui Ovid S. Crohmălniceanu), așa că receptarea n-a întîrziat să vină, mai ales prin valul de imitatori. Reluînd o distincție a lui Paul Valéry, se lămurește tot mai mult că poezia barbiană, închizîndu-și căile de acces obișnuite, își creează treptat un public anumit, care să o măsoare cu balanța nenumită care i se cuvine. *A-și crea un public pe măsură*, iată semnul înalt la care tinde continuu lirica unuia dintre poeții noștri cei mai controversați, după cum s-a putut observa din procesul urmărit pînă acum. Ambiguitatea receptării sale decurge, mai ales, din absența tradiției în mînuirea actului intelectual de către un public încă neinstruit, pentru a degusta asemenea lirism. Aceasta e, în același timp, și apanajul faptei artistice ieșite din comun. La Barbu se cuprind ambele implicații. Esențial pentru criticul actual, mai pătrunzător prin evoluția sociologică a actului receptării, este deci de a spori meandrele textuale lămurind natura dificultăților posibile. Ar fi vorba doar de o *potențare* a perceperii și nu de o traducere a poeziei („trădare") cum bine observa Alexandru Paleologu în a sa „Introducere la poezia lui Ion Barbu" („Viața Românească", nr. 1, 1967) ; „exegeza și comentariul nu se pot substitui drumului pe care-l are de parcurs în treptata lui apropiere, pe cont propriu, de o atare poezie ; tot ce pot ele să ambiționeze este o încurajare la această apropiere, încercînd să risipească neîncrederea cititorului față de această poezie sau față de sine însuși, să indice un început de drum și să arate făgăduința ce stă la capătul ei". Exegezele noi pot obscuriza poezia barbiană, abordînd-o inadecvat, sau o pot înălța asimilînd-o sintetizator. Un început bun, prin intenție, este făcut de Al. Paleologu. După el au urmat două încercări

monografice (B. Nicolescu — *Ion Barbu — Cosmologia Jocului secund*, 1968, Dinu Pillat — *Ion Barbu*, 1969) și două micro-studii mai percutante (C. Dumitru — „Joc terț — Joc secund" în „Secolul XX" Nr. 12. 1967 și C. F. Pavlovici — „Isarlîk..." în „Viața Românească", nr. 7, 1968), ce merită a fi discutate. Dar, în esență, care ar fi plusul de noutate adus de ultimii comentatori ai poetului ? Pusă astfel, întrebarea ar putea căpăta un răspuns complicat, întrucît exegezele ultime n-au făcut decît să amestece unghiurile de receptare, apelînd, în fond, la mai vechile comentarii critice. Atunci, apare întemeiată observația întîlnită aiurea, că exegeza lui Vianu din 1935, nu a fost clintită nici măcar cu o literă. Și totuși, se poate spune că prin încercarea ambițioasă a lui Basarab Nicolescu s-a făcut un pas serios pentru o nouă abordare. Cîștigul de receptare însă, e unul de amănunt și, de la un anumit moment, poate intra foarte ușor în „dosarul Ion Barbu". Astfel ambiția primului ales să înțeleagă, exprimată printr-o falsă condescendență în intervenția „Parodie sau critică" („Luceafărul" nr. 13, 30 martie 1968), se poate îndrepta împotriva lui B. Nicolescu însuși, schimbînd doar o singură sintagmă : „Mărturisim că prima noastră impresie la natura noii exegeze barbiene a fost aceea a unei imense glume, pentru ca apoi să credem că un spirit perfid, ascuns sub pavăza unui pseudonim, încearcă o terfelire sui-generis prin laudă erudită (prin erudiție matematică n.n.) a memoriei lui Ion Barbu". Căci cel vizat — C. Dumitru (în „Joc terț — Joc secund", „Secolul XX" nr. 12, 1967), aduce sugestii pentru o abordare nouă a poeticii barbiene, cel puțin tot atît de necesare și captivante ca și Basarab Nicolescu. Dar e aceasta — ambiția primatului înțelegerii — caracteristică tuturor exegeților barbieni recenți. E ca și cînd fiecare ar fi descoperit pămîntul făgăduinței și nu vrea să-l arate profanilor. Oricum, gestul implică mult orgoliu și este meritoriu, cînd se sprijină pe ponderea aplicației în sine. În fond, prea multe lucruri „noi" față de Călinescu și Vianu, nu s-au spus. S-a ajuns doar la o mai largă explicitare a problemelor ridicate de aceștia. Pe cît de dificilă este poezia lui Barbu, aproape tot

atît de greu sunt de receptat și exegezele pe marginea ei. Trecînd peste avataruri deșarte, să vedem cum au spart acești comentatori recenți, cerul eleat al poeziei barbiene? Mai presus de orice — care este instrumentul folosit și cît de puternică e percutanța lui? Unde se întîlnesc în metodologia folosită și care sînt punctele de divergență? Cît de important este gestul lor critic pentru deschiderea actuală a poeziei lui Ion Barbu?

Ceea ce se constată *de plano* este „ineficiența" tuturor exegeților. Neposedînd nici unul o cuprindere sintetică a poeziei barbiene, fiecare întreprinde grațioase volute, subliniind necesitatea inițierii (matematice, filozofice, poetice, etc). Aici, cu deosebirile de rigoare, e urmat îndeaproape Tudor Vianu. De aceea, metoda se va revendica în consecință cu posibilitățile inițierii. Astfel, Al. Paleologu, făcînd disocierile estetice între poezia hermetică și poezia saturniană, va compara pe Barbu cu Mallarmé și Valéry și, pentru o mai clară identificare, cu renascentistul din secolul al XV-lea Maurice Scève. La fel, matematicianul Basarab Nicolescu va dezvălui „pertinent" implicațiile matematice ale poeziei *Jocului secund*. Dotat și cu intuiții de literat, metoda sa, circumscrisă unei rigori matematice, va deveni inconsecventă cu sine, dovedindu-și în felul acesta ineficiența. Mai apropiat de obiect, C. Dumitru îl va aborda pe Ion Barbu prin Platon, instalîndu-se dintr-odată în nucleul poeticii barbiene, care este indiscutabil de sorginte „greacă". Atîta simetrie cîtă există în poezia barbiană, conferindu-i sensurile simbolice absolute, se reclamă de la greci. Termenii matematici întîlniți aiurea sînt reminiscențe necenzurate ale omului de știință și, în nici un caz, ei nu ridică (dar nici nu coboară) valoarea poeziei. Dincolo de sugestiile bune, ce le oferă asemenea reducție a poeziei barbiene la fabulă, aceasta nu poate duce decît la o simplificare (adesea dogmatică) a unui lirism ce se vrea ridicat la un semn mai înalt. Ceilalți exegeți, foarte numeroși în ultimii doi-trei ani, au căzut într-un fragmentarism comparatistic sau lingvistic, (necesar în faza de cercetare actuală a poeziei barbiene) pe care, fără să-i

luăm în discuție acum, îi vom consemna la bibliografie *. Pentru a distinge mai exact neajunsurile analogiilor posibile și probabile, să separăm puțin domeniile și metodele exegetice. Dificultatea — se va vedea — este una de substanță și nu de formă. Barbu este un poet închis, care, asemeni meșterului Manole, și-a dărîmat schele și modele, rămînînd întreg și suficient sieși pe un promontoriu izolat. De aici, acerba căutare a unor punți de legătură, la toți exegeții mai vechi sau mai noi. Filiera hermetică Mallarmé-Paul Valéry este un loc comun în exegezele din totdeauna la Ion Barbu. Pentru a complica puțin lucrurile, Alexandru Paleologu va mai interpune destul de inutil și pe un Maurice Scève. Analogia, de cele mai multe ori, creează erori prin mecanica folosirii în sine, mai ales cînd nu se fixează diferența specifică. Chiar dacă se pretează la asemenea asociații, Ion Barbu este *altceva* și asociațiile, oricare, îl diminuează. Diferența esențială dintre Valéry și Barbu este de substanță și nu de modalitate lirică. Valéry vizează aspectul filologic al poeziei (fiind un *făcător* de poezie), pe cînd Barbu e un *poet* născut cu cununa de lauri în jurul frunții, asemenea aezilor orfici. Prin orfism se ajunge la o anume inițiere ontologică privind nucleul ascuns al universului. Platonician sau neoplatonician, Barbu tinde spre elevația gnoseologică pe căile intuiției orfice. Suma de cunoaștere va fi relevată într-o formă hermetică, întrucît esențele se ascund instrumentului comun de percepție. Hermetismul barbian este unul oracular, vizînd Logosul originar și nu o încifrare estetizantă, cum se întîmplă deseori în cazul poeziei lui Mallarmé, și al altor poeți. O analogie cheamă altă analogie și astfel ne îndepărtăm de obiectul cercetării.

Nimic mai ușor decît să-l abordezi pe Ion Barbu, plecînd din terenul ferm al matematicilor. Basarab Nicolescu crede că dacă n-ar fi fost matematician, probabil că Ion Barbu n-ar mai fi fost poet (sau mare poet) și că,

* Am renunțat la această *bibliografie* critică (20 pagini) pînă la urmă, întrucît există un solid aparat bibliografic adus la zi (care înglobează și contribuția noastră) în lucrarea lui Mandics György, *Ion Barbu — „Gest închis"* (Ed. Eminescu, 1984).

numai prin fecundare afectivă a conceptelor matematice, s-a putut naște lirica barbiană. După cele dezvăluite (şi era foarte necesar cuvîntul unui matematician spre înlăturarea confuziilor posibile), nu e doar o întîmplare faptul că Ion Barbu a fost și matematician. Avînd prestința spiritului grec — nu se putea să nu fie și geometru. Căci altfel, nimic nu demonstrează mai bine decît B. Nicolescu insuși că poezia lui Ion Barbu se separă net de domeniul matematicilor. Adevăratul poet se află în cîteva poeme cuprinse mai ales în ciclurile *Uvedenrode* și *Isarlîk*, unde orice urmă a matematicilor este ștearsă cu desăvîrșire. Căci paradoxală situație, dezvăluirile elementare ale lui B. Nicolescu, în legătură cu eventualele noțiuni matematice folosite de Barbu, sărăcesc poetul, distrugîndu-i orice mister. Așa s-ar părea că, în mod simplificator, știind ce înseamnă „grup" și „trecere la limită", am epuizat complet dificultatea poeziei barbiene. Or, eroarea este fundamentală, căci, atunci, poetul Ion Barbu ar fi la îndemîna oricărui matematician (ceea ce nu se întîmplă), sau oricare matematician ar putea deveni poet (ceea ce iar nu s-a întîmplat). Concluziile sale în acest sens nu ni se par deloc uluitoare : „Prin asocierea unui concept originar matematic cu un cuvînt de ordine afectiv, Ion Barbu declanșează o multitudine de sugestii ce se adresează atît intelectului cît și sensibilității. Din transferul de sens de la conceptul științific la cuvîntul profan și prin penetrația afectivă de la cuvîntul profan la conceptul științific, rezultă o concizie spectaculoasă, realizîndu-se astfel o serie de coeziuni inaccesibile cînd termenii sînt considerați separat." Să luăm spre exemplificare înseși referirile la poezia *Grup*. Metoda lui B. Nicolescu e simplă : întîi spune ce înseamnă „grup" din punct de vedere matematic și apoi explică poezia, uitînd teoria matematică de mai înainte, ceea ce demonstrează inutilitatea unei asemenea abordări : „Titlul poemului *Grup* concentrează mesajul barbian. «Grupul» este o totalitate de obiecte («elementele» grupului), în care se definește o operație numită «înmulțire» (distinctă de operația uzuală). Anume, oricare ar fi elementele A și B ale grupului, există un al treilea element C al grupului, astfel încît produsul elementelor A și B să fie C (C = AB). Elementele grupului satisfac legea de «asociativitate» (deci AB=F și BC=G, atunci FC=AG). În grup există un element E, numit element «unitate» («identitate»), cu proprietatea că AE=EA=A. În sfîrșit, fiecărui element A al grupului îi corespunde un alt element B al grupului numit «inversul» lui A, astfel încît AB=BA=E. Elementele grupului ni se pare a fi la Ion Barbu, misterele lumii, orientate aparent haotic și infinit de multe. Magicianul poet tăind prin *«gestul închis rezumativ»*, *«un ochi în virgin triunghi»*, descoperă structura ascunsă a misterelor pe care le transformă în fapte cunoscute sau cognoscibile. Misterele lumii interferă, se intercondiționează, supuse unei imuabile legi de *«asociativitate»*, în relevarea lor pe planul cunoașterii prin «clăile de fire stîngi», și mai departe : «Curbele strîmbe» sau «stîngi» sînt entități fundamentale ale geometriei în spațiu. «Clăile de fire stîngi» ni se par a fi misterele lumii, *«atitea»*. Firele sînt stîngi, pentru că sînt neobișnuite scăpînd perceperii comune". Dar dacă sînt „stîngi" fiindcă sînt irevelante, cum afirmă Alex. Paleologu ? (nici el lipsit de argumentație) : „Simbolica geometrică a «triunghiului virgin», pus, neviciat de falsa perspectivă a principiului suprem, o visează Barbu ca «Vis al Dreptei Simple» și pentru a reconstitui formele inteligibile, adevărate, ale lucrurilor, salvîndu-le din condiția «stîngă» a fenomenalității și concepîndu-le în esența lor." În primul rînd, n-am înțeles, din experiența lui B. Nicolescu, dacă misterele ca elemente ale grupului pot fi și „fire stîngi" și invers. Explicațiile sînt neconvingătoare, sofistica de rigoare „geometrică" n-a elucidat problema. Și apoi, prea multe elemente auxiliare pentru a ilustra îndoiala spiritului creator dintotdeauna în fața cunoașterii absolute. Laurențiu Ulici, ceva mai prozaic, va identifica în *Grup* pe *oamenii aleși* și nu misterele lumii : „Barbu meditează asupra posibilităților omului (al „Grupului" de oameni cu intuiția aceea neobișnuită de a pătrunde tainele universului"). După aceste cîteva considerații privind metoda de matematizare a poeziei, inițiată de B. Nicolescu, trebuie arătat că noțiunile minime privind o *poetică*

barbiană coerentă, fuseseră enumerate de noi (vezi „Ion Barbu despre geometria poeziei" — „Contemporanul" nr. 1. 1967 și „Ion Barbu despre tradiție și modernism" — „Tomis" nr. 2, 1967 —, din întîmplare, desigur necitate de B. Nicolescu) și că B. Nicolescu le-a reluat întocmai, punîndu-le cîte un adaus ce ține de specialitatea sa („trecerea la limită", „conjugare", „axiomatizare" etc). A se vedea în acest sens, în *Cosmologia Jocului secund* capitolele „Infinit și infinitezimal" și în parte „Umanismul barbian" și „Afinități elective — (Eminescu, Blaga, Barbu)". Sigur că după poezie (Alex. Paleologu), matematică (B. Nicolescu), poarta inițiatică mai completă va fi filosofia. Pe aceasta își va croi un drum dificil, dar parcă mai apropiat de obiect, C. Dumitru („Joc terț — Joc secund"). Așezat de la început în cunoașterea platoniciană și neplatoniciană, C. Dumitru, va distinge (prin dialogul *Parmenide* și prin filozofia lui Plotin și Hermes) cu mai multă subtilitate, modalitatea barbiană a încorporării ideii în sensibil. Astfel, comentariul său este laconic, dar extrem de substanțial : «Ideea lui Platon este forma eternă, Unul (nu Unicul), imaginea care apare pe deplin limpezită la sfîrșitul ciclului (Imago). Ideea se găsește în sensibil prizonieră în labirint asemenea perlei în stridie. În această stare, ideea participă la temporal. Participînd la temporal, ea participă și la multiplicitate, la diviziune, (Nu întîmplător dialogul *Parmenide* numără șapte personaje !), dar față de *teluric* numai temporal și numai divizibil. Ideea posedă *în putere unitatea* și *eternitatea*. Posedîndu-le în putere, ea le poate realiza și *în act,* chiar fiind încă prizonieră a temporalului și a diviziunii ciclice. Impasibilul intelect, scînteie divină, renunțînd la serviciile simțurilor, anulîndu-le, și conexînd *numai daturile memoriei* poate realiza *în act* ceea ce există în *putere.* Astfel spus, sufletul uman posedă *în experiență* unitatea și *eternitatea.* De aceea Barbu va numi această poezie «poezie de experiență»... «scrisă pe baza memoriei înfiorate».» Mai simplu spus, spiritul uman are posibilitatea rară a pătrunderii în zona obscură a esențelor, a arhetipurilor. Prizonier al materiei (deci existînd în sensibil), acesta se poate desprinde rareori de contingent, reușind să-și contemple în clipă eternitatea. Atunci are loc viziunea paradisiacă, captarea ideilor pure ce există latent, nerelevate, în Spirit. Prin „memoria înfiorată" deci, se poate căpăta inițierea în ordinea esențială a universului. C. Dumitru încearcă să corecteze eroarea unor interpretări (ce au devenit locuri comune în estetică) din Platon. Exegetul distinge între poezia *imitativă* și poezia *ideală,* ultima nefiind negată de filozoful grec *(Republica).* Astfel, ideea în sine, *jocul prim* aparține Demiurgului, iar *jocul secund* — „Meșteșugarului".

Acesta toarnă ideea în reprezentările fenomenale. „Meșteșugarul" ar fi un fel de intermediar ce face să coabiteze *numenul* în *lumen.* În limbajul blagian — un fel de „diferențială divină". „Acest meșteșugar — spune Platon, de care vorbesc eu, nu este numai capabil să facă tot felul de mobile, ci el produce încă tot ceea ce iese din pămînt, el modelează toate ființele și pe sine însuși, și-n afară de asta pămîntul, cerul, zeii și tot ce există în cer și tot ce există sub pămînt, în Hades." Acesta nu poate fi decît Soarele, după cum reiese și din *Corpus Hermeticum.* Platon nu exclude posibilitatea artistului (a unui anumit artist) de a realiza un „joc secund" asemeni celui al meșteșugarului. Altfel, există artiști care percep doar „jocul terț", figurînd prin arta lor o reflexie a Ideii de gradul al treilea. Aceștia sînt artiștii nedesprinși de senzorial, imitatorii după „natură". Dar „Jocul terț" fiind o imagine a imaginii, apare îndepărtat de idee, impur. De aceea, afirmă exegetul, Ion Barbu vrea un „joc secund, mai pur". Pentru a reuși aceasta, poetul se abstrage din senzorial, contemplînd „din ceas" „adîncul acestei calme creste" (globul terestru văzut din afara sa). Ideea poate exista difuz în „grupurile apei" și ea trebuie captată de poet, care este un „nadir latent". În această ipostază, el va însuma semnificațiile *numenale* pierdute prin căderea sa în senzorial. După cum s-a văzut, acest lucru nu este posibil decît printr-o abstragere totală din contingent. În asemenea momente poetul își recapătă spiritul divin și inițiază „istovind" un cîntec, „ascuns cum numai marea / Meduzele cînd plimbă sub

clopotele verzi". E incitantă la C. Dumitru investigația mai în adîncime a poeziei barbiene. Lipsit de o perspectivă adecvată obiectului cercetat, B. Nicolescu consideră lucrurile linear, substituind complicatele procese ale spiritului unor reflectări plane în *oglindă*. Simplificînd, el vedea „jocul prim" în „existența umană zilnică, concretă, fizică"... iar poarta prin care se poate trece din lumea contingentului (deci lumea „jocului prim" pentru B. Nicolescu) în lumea „jocului secund"... este „oglinda". Or, *oglinda* presupune o dualitate plană : realitate — copia realității. La Ion Barbu, oglinda este un filtru pentru oprirea imaginii spre izolare și contemplație, făcînd parte deci dintr-un proces estetic de presare și *dematerializare*. Dincolo de orice alte amendamente, trebuie să recunoaștem că aceste excese de specializare, în comentariile asupra poeziei barbiene, au început să depășească cadrul empiric. Ele încearcă o cuprindere din ce în ce mai adecvată a obiectului. Este aproape completă analiza viziunii timpului în *Jocul secund,* întreprinsă de Alex. Paleologu cu mijloace de rară finețe. Aici eruditul eseist a intuit exact valorile „tîrziului" barbian. La fel, uitînd de matematici, B. Nicolescu scoate la iveală cu o foarte ingenioasă aplicare, configurația „culorilor-simbol" la Ion Barbu. Oarecare lipsă de inițiere în literatură se face simțită imediat cînd se pune alături de „spațiul mioritic", spațiul lui Nastratin Hogea. Spațiul nastratinesc este un Eden poetic în sensul platonician, am putea spune. Caracterul său esențial derivă dintr-o viziune nediferențiată, eternă, universală — pe cînd Lucian Blaga prin *spațiul mioritic* fundamentează o zonă ontologică primordială (refractară față de eventualele aderențe alogene).

Constantin Florin Pavlovici (în articolul citat) reușește o investigație destul de completă asupra ciclului *Isarlîk*. Punctul de plecare esențial e just, dar „balcanismul" este, de fapt, la Barbu „orientalism", ceea ce nu-i același lucru. În balcanism se implică o notă peiorativă, prin accentuarea pitorescului, orientalismul conținînd în esență întreaga metafizică asiatică a ascezei. Balcanismul nu cuprinde o „lege morală", ci doar o acceptare senină și bonomă a curgerii lumești. Balcanismul a sub-

limat tragicul (zbuciumul interior) sub forma unei măști hazlii, artificiale, carnavalești. Nastratin al lui Pann nu e același cu „Hogea" (cel care a fost în „hagealîk") lui Ion Barbu. Altfel, eseul lui Pavlovici, este unul din cele mai adecvate obiectului, alături de acela al lui C. Dumitru.

Memorabilă este și activitatea de editor și „compilator" a lui Dinu Pillat. Acesta are meritul de a fi dat prima ediție (imcompletă) a *Paginilor de proză* (E. P. L. — 1968). Esențialele texte au fost editate (rămînînd doar „Efemeridele" și polemicile mărunte din „Facla", și diverse note din diferite reviste), dar ediția sa de „pagini de proză" folosește un text revăzut al lui Ion Barbu, fără să notifice formele inițiale, mai adecvate după noi, după cum arătăm în notele și comentariile de la capitolul „Ion Barbu — polemist". De asemeni, trebuie menționată activitatea de editor a lui Liviu Călin care (împreună cu Al. Rosetti) repune în circulație opera poetică a lui Ion Barbu prin edițiile *Ochean* (E.P.L., 1964) și *Joc secund* (E.P.L., 1966). Va urma apoi ediția îngrijită de Romulus Vulpescu, intitulată *Poezii* (Albatros, 1970), de care ne vom servi în analizele din „Descrierea poeziei". În studiul monografic *Ion Barbu* (1969), Dinu Pillat acordă analizei propriu-zise a poeziei barbiene un spațiu de două ori mai restrîns decît Tudor Vianu, fără vreo contribuție proprie. Mai interesant este în primele două capitole („Viața și ideația literară" și „Felul de a fi"), unde ni se aduc date inedite despre biografia poetului.

Deocamdată încheiem procesul aici deși „Barbiana" nu va sfîrși niciodată.

TEORETICIAN AL POEZIEI, CRITIC LITERAR ȘI POLEMIST

I. CONCEPTUL POETIC

Ion Barbu este cel mai *programatic* scriitor din literatura română, în contextul universal stînd alături de un Pindar pentru epoca antichității, sau de un Mallarmé pentru timpul modern. Unind *poetica deliberată cu inspirația*, autorul *Oului dogmatic* a meditat îndelung asupra disponibilităților poeziei. Astfel, autointerpretîndu-și poemele mai dificile, dintr-un spirit de provocare superior, a perpetuat o stare de incertitudine, „jenantă" printre unii critici, care nu înțelegeau semnul înalt al lirismului său și ocoleau orice abordare, din teama de a nu cădea în cine știe ce capcană, ascunsă cu grijă de poet. Această teamă, în parte, există și astăzi. Teoretizările despre poezie ale matematicianului-poet, ideații comprimate pînă la limita extremă, au fost considerate de unii inteligibile, insinuîndu-se „neseriozitatea" lor. Azi, încă mai sînt mulți care înclină să creadă că Ion Barbu ar fi un poet „nepopular" datorită și acestei „obscurități" deliberate, derivînd dintr-un eclectism teoretic funciar.

Poetul a intuit aceste eventuale „neînțelegeri" și a condus de unul singur „ancheta" asupra propriului lirism, deschizînd „ușile" ferecate și indicînd căile de urmat în exegeză, la fel ca și Mallarmé.

O introducere mai didactică în poetica barbiană va dovedi *unitatea exemplară a concepției și viziunii*, instaurînd și justificînd o formulă lirică dintre cele mai orgolioase. Vom încerca să reconstituim conceptul poetic al lui Ion Barbu, plecînd de la propriile-i pledoarii teoretice.

Acela care, din necesități de rigoare, era capabil să șteargă o tablă de demonstrații pentru a scrie cît mai frumos un simbol matematic, n-avea cum să se amuze, doar, atunci cînd făcea „declarații" despre poezie. Rigoarea nu este abandonată niciodată, fiind pusă la contribuție în aceeași măsură, dar pe alte căi și cu alte rezultate. Numai din neînțelegere, credem, au putut fi considerate simple „mistificații" luările de atitudine ale lui Ion Barbu, privind poezia în general. Chiar Lovinescu sau Vianu au redus la prea puțin „preceptele" barbiene, aplicîndu-le cîteodată prea „mecanicist" — de aici „iritarea" lui Barbu —, cînd, de fapt, trebuiau dezvoltate și demonstrate. Căci, față de matematici (unde se considera acasă), aici, în poezie (unde se simțea la strîmtoare, asemeni unui intrus), Barbu expunea doar teorema sau axioma lirică, fără să mai demonstreze căile de acces. Demonstrația se implică în actul critic, subînțelegîndu-se prin aceasta o deliberată încercare la care e supus interpretul. În cazul lipsei de rigoare din partea acestuia, Geometrul-Poet intervine prompt, reașezînd problemele în spațiul adecvat (1). Sigur că efortul de *concentrare și sinteză*, la care silește Ion Barbu poezia română este surprinzător pentru retorica stufoasă a poeziei anterioare. Dezideratul rigorii (cu excepția lui Eminescu și Maiorescu), pînă în contextul apariției lui Ion Barbu, în general lipsește, lăbărțarea expresiei edulcorate minînd în timp operele literare.

E curios, dar s-a întîmplat la noi ca Ion Barbu să nu fie urmat, cînd de fapt propriile-i teoretizări sînt cheile cele mai „serioase" și mai necesare pentru înțelegerea exactă a *poeticii*, precum și a poeziei sale. S-a fugit continuu de „declarațiile" poetului ca de niște capcane întinse amatorilor, cînd, de fapt, trebuia să se pornească de la ele.

Într-o formulare cvasi-sintetică, vom afirma, de la început, că Ion Barbu este *pentru* reîntoarcerea poeziei la funcția originară pe care o deținea în cadrul civilizației grecești ; către „oda pindarică" și rostul ei înalt de a instrui despre lucrurile esențiale, despre unitatea universului întreg. Acest concept al poeziei l-au nutrit marii

romantici (Novalis, Coleridge, Eminescu, Poe). E vorba de romantismul de cunoaștere. Prin ridicarea la întrebările universale, marea romantică biruie subiectismul romanticii minore și regăsește o clasicitate atemporală, eternă a poeziei. Poetul tinde să capteze o imagine primordială a universului, pe care să o facă sensibilă prin viziunile sale. Plecînd de la greci, Ion Barbu preconizează, pentru timpul modern, un nou tip de umanism, cel *matematic*. Prin inspirația poetică, analogă în viziunea poetului cu „starea de geometrie", poate fi regăsită „armonia nepieritoare a sufletului elen". Despre „esențe", spune poetul, nu se poate „trata decît în limbajul eliptic al teoremelor". Aici Barbu se întîlnește cu Mallarmé. Dar autorul *Oului dogmatic* păstrează *intact* lirismul. Textele lui au un sens univoc, precis, îmbrăcat în metaforă, țintind să instruiască despre întrebările esențiale. Glosarea critică poate adînci și îmbogăți aceste sensuri, dar nu le poate schimba. Aspectul dificil, impresia de obscuritate vin din maxima *concentrare*, din renunțarea la tot ce e superfluu în exprimare, ca în teoremele lui Gauss. Actul liric se situează în afara școlilor poetice. Deși matematician, Ion Barbu a aderat la mistica elevată a neoplatonicienilor, aspirînd către o viziune sintetică, eliberatoare, asupra individului și universului în care acesta e integrat. Intuiția aceasta este confirmată de întoarcerea filosofiei și a poeziei moderne către patristică și neoplatonism. Este de la sine înțeles că prin concepția asupra actului creator, Ion Barbu este un gnostic. Acum este cazul, fiind vorba de un poet atît de programatic, să detaliem puțin și să explicităm coordonatele principale ale conceptului poetic barbian.

1. „NOUL" UMANISM

Clasicizant în concepție și expresie și romantic prin temperament și inspirație, poetul și matematicianul de geniu întrupează împreună într-aceeași unitate sinteza unui *umanism nou*, filtru major al gîndirii moderne.

Ne-am obișnuit să concepem unilateral pe omul actual. Aceasta, mai ales, în sensul imposibilității realizării unei universalități de factură renascentistă. Poate că acest impediment nu este total. Modernul capătă concentrare într-un domeniu dat, avînd cunoștințe esențiale despre lume și o cuprindere globală asupra artei și științei. Omul de Renaștere apare împrăștiat în investigația plană, excelînd în cantitate. Rămîne astfel să subordonezi aventura extensivă de cunoaștere *calității*. Ion Barbu va pleda pentru „un umanism nou, matematic", în emulație calitativă cu cel clasic.

Din conjugarea spiritului matematic cu poezia se naște o viziune omogenă asupra universului, poetul-geometru circumscriind exact fondul noului umanism. Umanismul cel nou vine în continuare celui elin, preluînd de la acesta „starea de geometrie" (2) ca modalitate de percepție a lumii.

În niște „Lămuriri" la teza de doctorat din 1929, „Reprezentarea canonică a adunării ipereliptice" (omise la includerea lucrării în *Opera matematică*, vol. II), Ion Barbu implică în actul matematic al Teoremei „religiozitatea" enunțului, ca decurgînd dintr-un fond arhaic. Ar fi vorba de sîmburele păgîn (și implicit ezoteric) al cunoașterii. Adevărurile filosofiei sînt, la origine, adevăruri matematice, dezvăluite profanilor într-o formă mai concretă. În esență, însă, numai caracterul *închis* al Teoremei mai păstrează sîmburele ontologic permanent, ascuns în ideea ciclică a *reîntoarcerii*. Exuberanța lirică a doctorului în matematici Dan Barbilian corespundea atunci „stării de geometrie" a poetului Ion Barbu. Întrucît textul e mai puțin cunoscut, îl transcriem : *„Teoremele de închidere ne invită să reflectăm îndelung asupra caracterului fascinator, religios aproape al unor anumite adevăruri matematice.* Fiorul acesta îl aveau în comun cei dintîi geometri, *în același timp familiar și auster ;* comparabil succesiunii anotimpurilor sau îndoirii absorbite a unei coroane, fenomenul de închidere ni se propune ca o mare contemplație, ca o răsfrîngere din acel «Grand geste éternel qui tourne et se rejoint» întrezărit de filosofiile reîntoarcerii. Încît, dacă există o Artă a Teoremei

(nu atît în înțelesul de demonstrație ingenioasă, ci acela de esențialitate a conținutului), credem a recunoaște în proprietățile de închidere modelele ei desăvîrșite, de totdeauna" (s.n.). Procesul de esențializare apare fundamental în *Arta Teoremei*, la fel ca în poezia *Jocului secund*, tinzînd spre concentrarea și solemnitatea odei pindarice. Pentru Ion Barbu, Rimbaud poate fi asemănat în poezie cu Galois în ceea ce privește reforma asupra matematicii, după cum în același sens, „stanța" lui Moréas prelungește geometria lui Hilbert. O anumită preocupare de puritate și esențializare, nu în sensul purismului gol al liricii moderne, ci în tiparele canonice trasate de geometria și filosofia greacă, cu adaosurile experienței matematice și poetice la zi, ar caracteriza o asemenea concepție umanistă. Spiritul matematic a pătruns în toate domeniile, deci și în artă, iar transcenderea poetică s-a extins la numere prin Hilbert. Transcenderea „riguroasă" și rigoarea „transcendentalizată" — iată osomoza dintre aceste domenii, acum complementare. Poetica se abstractizează pînă la semnele pure, iar matematica însăși capătă valențe afective, poetizîndu-se. Reprezentantul noului umanism, matematician și poet, va declara în consecință: „Personal mă consider un reprezentant al programului de la Erlangen, al acelei mișcări de idei care, în ceea ce privește întinderea consecințelor și răsturnarea punctelor de vedere, poate fi asemuită Discursului asupra Metodei sau Reformei înseși. Specializării strîmte ori tehnicității opace, de dinainte de Erlangen, se substituie un eclectism luminat. El continuă adîncirea fiecărei teorii în parte, fără să piardă din vedere *omogenitatea și unitatea întregului*. Astfel, cercetarea matematică majoră primește o organizare și orientare învecinate cu aceea a funcțiunii poetice, care, *apropiind prin metaforă elemente disjuncte, desfășoară structura identică a universului sensibil*. La fel, prin fundarea axiomatică sau grupal-teoretică, matematicile asimilează doctrinele diverse și slujesc scopul ridicat de *a instrui de unitatea universului moral al conceptelor*. În acest chip ele încetează de a mai fi o laborioasă barbarie, ci, participînd la desăvîrșirea figurii armonioase a lumii, devin uma-

nismul cel nou" (s.n.) [„Notă asupra lucrărilor științifice", 1940]. Pentru geometru primează acum *viziunea de ansamblu* asupra întregului. Față de dispersia pe suprafețe individuale, se are în vedere cuprinderea omogenă, totalitară. În noul umanism, *probabilitatea*, ca deschidere dialectică în planul metodei, devine fundamentală, față de hieratismul geometriei grecești, transformată în *dogmă* filosofică. După Barbu, incapacitatea explorării de către greci a domeniului irațional în matematici, a dus la „istovirea geniului" lor.

În introducerea la *Cursul de algebră axiomatică*, (partea a III-a, 1945—1946, pag. 5), Dan Barbilian afirmă: „Criza civilizației științifice grecești a fost imposibilitatea de a concepe numărul irațional. Nu cucerirea romană, ci infirmitatea lor de a depăși anumite prejudecăți privitoare la rigoarea matematică, de a accepta și alte moduri de existență matematică, istovește curînd geniul grec. Arhimede singur face o excepție. Prin aceasta, Arhimede aparține mai mult evului celui nou." Viziunea poetului și a matematicianului a tînjit, totuși, mereu, după întruparea unei imagini pregnante a Greciei apolinice, ale cărei coloane să fie *Oda* lui Pindar și *Elementele* lui Euclid. Deci, față de spiritul geometric, ce caracterizează civilizația greacă în perioada de aur, umanismul cel „nou" nu se deosebește de cel clasic decît printr-o aprofundare și nuanțare a viziunii și prin acutizarea metodei de percepție, deci printr-o conștiință critică mai accentuată. Ion Barbu, disociind între cei doi termeni neantagonici, va pleca tot de la geometria greacă, găsind aici „poarta cea mai largă" a spiritului grec. Coloanele templului doric reprezintă transcenderea acestei geometrii, transferul matematic în poezie.

Într-un text, scris probabil prin 1958 și intitulat *Formația matematică* (publicat pentru prima dată în „Secolul 20, nr. 2, 1964), Dan Barbilian întemeiază premisele noului umanism prin raportarea directă la greci: „În ce mă privește, resimt ca o umilință neștiința mea de elinește, neputința în care mă găsesc de a proba, ca un ban de argint, sunetul ce emit în original imnurile către Demetra, tragediile lui Eschil, versurile lui Teo-

crit. Ceva mai mult sînt gata s-o recunosc public, cu o singură condiție. Umaniștii clasici să declare și ei imediat că resimt ca o umilință egală și vinovată necunoașterea *Elementelor* lui Euclid, *Stoicelor* lui Apollonius din Perga, *Colecțiilor matematice* ale lui Papus. Dar umaniștii clasici nu vor să știe de așa ceva. Totuși gîndirea greacă se exprimă nu numai mitic, în fabulă, dar și direct, în teoreme. Poarta prin care poți aborda lumea greacă — fără de a cărei cunoaștere, după părerea mea, cultura cuiva nu poate fi socotită completă — nu este obligatoriu Homer. Geometria greacă e o poartă mai largă din care ochiul cuprinde un peisagiu auster dar esențial". „Umanismul" lui I. Barbu ar fi mai degrabă, o coordonată tipologică de percepție și creație, deci un *stil*. Spre acest *stil* al clasicității grecești se vor orienta mereu eforturile de expresie ale poetului și raportările teoreticianului. Ceea ce ar diferenția spiritul umanist modern de cel clasic ar fi tocmai acest accent nou pus pe formația matematică, — viziunea geometrică, intuiția esențelor în baza unui principiu sintetizator unic, urmărind configurarea unor *lumi posibile*. Cele două coordonate (poezia și geometria) sînt reperabile ca osmoză perfectă în lumea greacă. În lucrarea *Argumentul lui Euclid asupra infinității numerelor prime* (1956), matematicianul Dan Barbilian reafirmă „geniul elinesc", încorporat în matematica lui Euclid, deși altădată i se părea istovit : „Modul lui Euclid de a conchide la infinitatea mulțimii numerelor prime, îndelung banalizat de învățămîntul în clase, apare totuși (regîndit, restituit momentului său originar) ca una dintre cele mai înaripate încorporări ale geniului elinesc. Esențial, concis și fecund, acest raționament aritmic — altfel decît raționamentele geometriilor vechi : succesive, greoaie, prin detalierea tuturor cazurilor de figură ; la fel, poate, cu unele apoftegme ale filozofilor sau unele versuri ale aezilor — închide pentru noi, într-o fracțiune de durată, întreg miracolul grec. Puterea lui demonstrativă e departe de a fi istovită." Aspirația spre integralitate a spiritului grec este exemplară pentru setea de absolut a umanității. La greci, geometria este o poartă prin care lumea putea fi disci-

plinată. Deci, umilit de lipsa inițierii în elină, Barbu propune, ca o compensație superioară, geometria. Prin ea se ajunge la o anumită putere de reprezentare a lumii, în ordinea sa esențială. Astfel, prin *inițiere*, lumea se organizează într-un echilibru nou, irevelant celor lipsiți de formația umanismului matematic. Geometria devine în artă un principiu de structurare, și o categorie *stilistică*. Pentru poezie, o nouă cale spre mit. De aceea, Alceu și Pindar vor fi, pentru Ion Barbu, reperele absolute. Rigoarea geometrică e un har înnăscut, ca și aceea poetică. După Ion Barbu, „limfaticul" Alecsandri, „efeminat și prolix", pierde în fața spiritului cu organizare „geometrică" al lui Ghica (3). Din configurația geometrică a lumii decurge acceptarea și respectarea unor condiții de indeterminare, existente independent de subiectul creator. Simțul unei *colaborări stricte* cu realitatea dată diferențiază pe creatorul cu formație matematică de toți ceilalți. *Supunerea la obiect*, veracitatea demonstrației în conjuncție cu viziunea globală, se obține numai prin educația îndelungă a spiritului. Doar un astfel de „umanist" poate fi *deschis* spre o pluralitate creatoare în sensul cel mai modern. Numai așa matematicianul poate deveni poet, după cum poetul devine geometru. Despre G. Țițeica, Dan Barbilian scrie (în „Universul literar", 8 ianuarie 1928) ca despre un elevat poet, neexteriorizat voluntar : „Bănuiam poate caietul de versuri smuls din alte mîini, și ars, *din oroare de a fi admirat în ceea ce e încîntător și provizoriu*, ca o corolă și nu voit concludent, ca rod. O ipoteză confirmată de altfel de toate legendele geometrilor înțelepți. Platon a fost cel dintîi gata să dea focului o podoabă ce face mai mult onoare muzelor decît inspiratului. *Cadența universală a semnului matematic consolează ușor de pulsația greoaie a versului*" (s.n.) Refuzul lui Barbu de a-și strînge în volum unele producții lirice, ca derivînd dintr-un „principiu elementar", capătă acum o explicație mai consistentă. Dar cum poate fi închipuit geometrul ? Iată, ca o posibilă sugestie, portretul lui Carl Friedrich Gauss, compus la comemorarea a 100 de ani „de la moartea celui dintîi mare matematician german" (apărut în „Ga-

zeta matematică", mai 1955), ce poate fi în același timp și un autoportret: „Un erou, fie el al acțiunii sau al meditației, nu ni-l putem reprezenta fără a-i prescrie un anume cadru. Astfel, pe Alexandru îl evocăm la confinele lunii antice, căzînd sub săgeata partă, Hamlet, pe terasa de la Elseneur, întrebînd apele Sundului. Cum trebuie să ni-l zugrăvim pe Gauss? La masa lui de lucru, doborînd cu o energie fără exemplu dificultățile teoretice sau numerice? Nopțile lipit de luneta în care se încadrează rînd pe rînd, micile planete: Ceres sau Palas, descoperite de el prin calcul și zărite, mai apoi, de astronomii săi? Tablourile sînt veridice dar nu vorbesc închipuirii, nu tind către mit. Pe Gauss al anilor intensi se cuvine să-l vedem străbătînd, în mantaua lui de ploaie, pustiul Luneburgului, găzduit pe la morile de vînt, trăind viața păstorilor din partea locului: dormind vara somnul lor de plumb, prin ierburi, și visînd la curbura pămnîtului." Acesta este însuși romanticul Ion Barbu, străbătînd „frumoasa Niedersachsenland" în anii de peregrinare prin Germania.

Ion Barbu înțelege reformele poetice atît de radicale ale lui Poe și Rimboud, și ca efect al spiritului lor matematic. Reforma prozodică și încercarea de a purifica sufletul romantic al poeziei pun pe Edgar Allan Poe în apropierea operației de clarificare în matematici, aparținînd lui Cauchy (4), după cum metoda științifică a lui Rimbaud „depășește [...] stadiul descriptiv și vizează spre anume generalitate și valabilitate atotputernică, generalitate și valabilitate prin care — asemenea legii ce guvernează fenomenele fizice — devenim stăpîni pe realitate, pe lumea posibilităților de exprimare". În acest sens, suprarealismul nu-i decît devenirea unei poetice elementare (prin imagini placate și incongruența viziunii), pe cînd *infrarealismul* lui Rimbaud ar fi un sondaj consistent pe căi științifice (și *vizionare)* în structura nevăzută a lumii. Actul său liric corespunde celor realizate în matematici de un Galois și un Niels Abel. „La Rimbaud admirăm geniul «euristic», o lume și un mod nou de a simți anexate domeniului poetic. El evocă aventurile, și mai temerare, desfășurate la marginile spiri-

tului: marile înfăptuiri ale lui Galois sau ale lui Niels Abel."

Prin „purificare și reducție", Moréas e un nou Alceu, precum Hilbert este „noul Euclid" (5). Idealul poetic apare așadar ca un pandant al dezvoltării spiritului matematic. Ion Barbu exagerînd din deformare profesională (cum spune el însuși), știe să configureze plauzibil noul concept al umanismului. Teoretic, această concepție altoiește deci „cadența universală a semnului matematic" cu emoția poetică în general, unind abstracția cu afectul. Într-o confruntare neplăcută, matematicianul a fost obligat să se cumpănească la egalitate cu poetul, spre a revendica reciproca influență (6). Ocazia e aproape unică. De cele mai multe ori, Barbu se stimează mai mult ca geometru, regretînd faza de „rătăcire" poetică. Cunoașterea matematică i se pare singura „mîntuitoare", pentru care se „simte în adevăr făcut" (7). De aceea, o va transfera adesea în poezie, prin tentativa de cucerire și captare a esențelor într-o formă canonică mai greu de descifrat. În fond, într-o primă accepție, arta teoremei din geometrie, transpusă în actul liric, constituie chiar hermetismul formal al poetului. Abstragere și concentrare, inspirație și viziune, efigie augustă.

Deci, cu o asemenea intuiție a lumii, decurgînd dintr-un elenism atemporal, aplecîndu-ne la domeniul ales al poeziei, poarta de intrare va fi geometria: „Nimeni să nu intre aici dacă nu-i geometru". Camil Petrescu nu are nici un drept, după Dan Barbilian, să scoată o revistă „Algebra" atîta timp cît nu pricepe semnificația simbolurilor matematice. S-ar părea, și s-a afirmat adesea, că Barbu va transpune în poezie lumea abstractă și uscată a geometriei. Nimic mai lipsit de adevăr. Spiritul geometric e un dat, ca și harul poetic. Și nu oricine e favorizat de zei.

2. ODA PINDARICA — SINTEZĂ A POEZIEI

Calea pe care Barbu o indică a fi unica modalitate de pătrundere în zonele poeziei — geometria —, nu încearcă altceva decît să reîntoarcă poezia în absolut

— etern și rîvnit domeniu. „Ca și în geometrie, înțeleg prin poezie o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existență“ — spune în interviul cu I. Valerian. Altfel, toată aspirația lui Barbu se îndreaptă spre o viziune anistorică, în care poezia e concepută ca un act inițiatic, menit a instrui asupra marilor mistere existențiale prin figurarea unor simboluri arhetipale.

Așa cum el însuși afirmă, Grecia sa nu reprezintă o realitate geografică sau istorică, ci o anume coordonată spirituală („o simplă ipoteză, din care derivă o normă de civilizație și creație“), un semn al poeziei, atemporal și aspațial, o aderare la un spațiu creator unic. Hellada devine obsesia unei *sinteze* perfecte a spiritului, incluzînd tot ce acesta obținuse timp de milenii, căci, prin Hellada, Barbu înțelegea tot ce avea vreo tangență cu un model cultural de maximă elevație. Într-o accepție ideală, instinctiv, poetul intuia aura vizionară a unei Grecii imaginare, promontoriu fericit al poeților și geometrilor. Numai Eminescu și Hölderlin mai aderaseră din interior la acest spațiu. Grecia lui Ion Barbu este, de fapt, un teritoriu care-i aparține numai *lui,* hrănind o obsesie poetică, instauratoare de tensiuni extatice. Ea constituie chiar mitul fundamental al poetului.

Poezia imnică pindarică, instruind într-o formă figurată despre faptele esențiale, rămîne, după Ion Barbu momentul de frunte al spiritualității grecești. Pindar îmbina lucrurile profane cu cele sacre în cîntecul său, încercînd astfel un act de inițiere colectivă prin ridicarea (translarea) în mit a eroilor. Misiunea aceasta era într-adevăr esențială, întrucît avea un înalt rol instructiv-civilizator. Să relevi ordinea primordială pentru a înlesni celorlalți pătrunderea către „metafizica“ existenței, iată îndeletnicirea originară a Poetului. Astfel, gestul său revelator se întoarce la atribuțiile inițiale. Timpul fiind schimbat și nemaiputînd repeta actul pindaric, Barbu va încerca și el, bineînțeles altfel, să reîntoarcă Poezia la Liră. Pe căi muzicale, folosind un ton liturgic, poetul își propune să instruiască azi despre „lucrurile esențiale“. Dar viziunea neoplatonică se va suprapune pe „inspirația“ controlată de spiritul modern, matematic. Dacă Barbu

ar fi căutat exclusiv forma și nu stilul clasic, cum greșit s-a afirmat de multe ori, ar fi recurs la alexandrini. Acea geometrizare, intuită în solemnitatea și economia odei pindarice, lipsea însă poeziei alexandrine. Prin filiera pindarică n-am pătruns încă în „chenarul ingenuu și rar, ocolind o mare“ al Greciei. Dar ea ne oferă posibilitatea unei repezi conturări a „elenismului“ barbian. Această orientare neoclasicistă urmărește o viziune *poliedrală* a Helladei. E doar un concept abstract, un ideal intangibil duratei curente. Caracterul său anistoric, în sensul generalității, deschide poarta oricărui mit poetic modern. Construcție de forme și linii ideale, prelungind o lume reală. Incursiune temerară în absolut. Mai exact — geometrică. Altfel, Rimbaud va apărea ca un „metodician al delirului“, adică un geometru al poeziei. Este în acest concept de elenism anistoric mai mult o metodă de acordare a poeziei cu știința, în ceea ce ultima îi poate fi ajutătoare primei. Nu are legătură cu dicté-ul automatic suprarealist, dar țintește să capteze *reveria* unei perfecțiuni esențiale. Brizele Hellespontului nu ating decît pe cei ce se bucură de „favoarea zeilor“. Astfel, „Keats, neștiutor de greacă, avea preștiința Greciei“. Intuiția geometrică exclude o anumită mecanică învățată, caracterizînd doar spiritele cu adevărat dotate. Într-un cuvînt, elenismul barbian propune o viziune *stilistică* unitară, universal valabilă într-un sistem de referință absolut. Or, dacă ne gîndim la concepția lui Lucian Blaga, stilul ar avea rădăcini în subconștientul etnic. E vizibil că sensul acesta e opus conceptului barbian care vizează *universalizarea* spirituală. O asemenea viziune stilistică, de configurație clasică, presupune o cunoaștere rațională și armonioasă a lumii. Numai o anumită instruire ce tinde la „o imagine pregnantă a Greciei antice“ asigură „eminența unei culturi umaniste“. Armonia geometrică a grecilor apare ca o coordonată esențială pentru spiritul creatorului conceput de I. Barbu. Dar apolinicul acesta de forme pure, ascunzînd în sine cutremurul dionisiac, este doar o ipoteză imaginară (dedusă dintr-o atitudine extatic-orfică) a poetului, ce deschide orizonturi spre diferite lumi posibile : o condiție preliminară. Căci cadrul

rămîne atemporal şi aspaţial, vestitul „Topos atopos" al anticilor. Imaginea Greciei primului Barbu este şi imaginea Greciei nietzscheene : o Grecie de calm apolinic, plutind decorativ pe valurile iscate permanent de fondul etern dionisiac. Deci Barbu subsumează poeziei o anumită viziune geometrică, cu semnificaţia unei organizări conceptuale. Elenismul său, ca de altfel la toţi modernii, e pur *convenţional*, structurîndu-i conceptul poetic. Poezia sa, poate, va nega acest concept. Atîta timp cît el există, trebuie, însă, să-l circumscriem cît mai aproape de sensul originar.

3. ROMANTISMUL FUNDAMENTAL

Plecînd de la acest pseudo-cartezianism al geometrului, adevăratul domeniu al poeziei se află în apele *visului*. Visul barbian capătă accepţia unui „somn controlat". („Efemeride 3", „Facla", 1351, 3 august 1935). Nu-i deloc o identitate de nuanţă suprarealistă cu substrat freudian — poezia fiind în primul rînd „operă de voinţă şi discriminare". „Visul controlat" în conceptul lui Barbu vizează o apropiere, sau mai exact, un punct de plecare, în E. A. Poe şi Rimbaud. Astfel, acest suprarealism devine *infrarealism* — un sondaj adînc înspre limitele fenomenelor exacte pentru încadrarea în legi poetice. Prin starea „onirică" se poate corecta realitatea în ceea ce aceasta are accidental şi schematic. Domeniul visului ne transferă deja in plin romantism. Este interesant de observat că, în cazul lui Ion Barbu, s-au făcut tot felul de ierarhizări includeri, disociaţii privind poetica sa. Numai romantismul congenital al poetului n-a fost discutat în mod mai serios.

Ceea ce a condus la o anume perpetuare a erorii a fost forma neoclasică — pseudo-parnasiană în care apare lirismul său. Fondul nietzscheean, profund *romantic*, a fost totdeauna ocolit dintr-o teamă naivă : exegeţii s-au ferit să nu pară cumva ignoranţi. De aceea a fost mai simplu, pentru că erau în vogă Mallarmé şi Valéry, ca Barbu să fie asociat cu aceştia. I s-a spus „intelectualist"

sau „hermetic", şi în felul acesta problema era rezolvată ; despre poezia hermetică se poate spune orice, cheia aparţinînd autorului ! Este însă edificatoare stăruinţa cu care poetul s-a apropiat de *romantism*, încă de la primele teoretizări. Sub perfecţiunea statuarei greceşti se percep latent elanurile domolite ale unei vitalităţi dionysiace. Hybrisul grec este sancţiunea supremă a manifestării acestui fond obscur. *Hybrisul* şi izbăvirea prin *catharsis* reprezintă, după Barbu-Nietzsche, bipolaritatea spiritualităţii eline : sufletul romantic tragic şi aspiraţia de potolire in formele apolinice. Eryniile colindă meleagurile atice, răscolind străfundurile abisale oedipiene. Stihialul tulbură adînc presupusul echilibru grec. Zeii n-au nici o putere, întrucît ei înşişi comit hybrisul. Rămîne doar calea catharsisului estetic. Acesta se realizează în primul rînd prin tragedie cum a arătat Nietzsche. Grecia adevărată se află în tragediile lui Eschil şi Sofocle şi nu în puritatea angelică a marmorei lui Phidias. Extaza apolinică naştea eliberatoare şi definitivă, ca o sublimare supremă a fondului dionisiac. Nietzsche a descoperit inspirat coordonatele spiritualităţii greceşti, în opoziţie cu Hellada arheologică a lui Winckelmann : *ardoarea dionisiacă strunită cathartic prin perfecţiunea apolinică*. Ion Barbu simte aderenţa sa la o asemenea spiritualitate, adîncind magistral intuiţia lui Nietzsche : „Marea durere originară, frămintata mare a formelor nedesfăcute bine din somn, solicită cu tot infinitul ei întîmplătoarele armonizări, agregatele nestabile a căror singurătate fără leac e botezată fiinţă. Zbuciumul fiinţei obscure, nerăbdătoare să se topească în apă învălmăşită, muzicală totuşi, a materiei increate — iată ce numeşte Nietzsche «delirul dionysiac». Frenezia destructoare ar pulveriza unitatea fiinţei, fără intervenţia principiului eliberator, al individualităţii. Intuiţiile dionysiace, omorîtoare prin excesul durerii dezlănţuite, scapă condiţiei lor subiective, obiectivîndu-se în plin vis ; într-o lume închipuită, unde drămuirea armonică a formelor ascunde substratul dionysiac. Prin acest extaz apolinic omul se aşează în rîndul Demiurgilor ; asemeni lor, el converteşte un adînc de nelinişti în vedenii odihnitoare." („Dualismul psihologiei ariene", în „Romă-

nia nouă", II, 24, 10 iulie 1921). Dincolo de această nouă viziune a Helladei romantice, trebuie observat că semnele puse de poet, într-o hartă absolută a lirismului, indică pe poeții *visului romantic* pur : Edgar Poe, Novalis, Samuel Coleridge, Keats, Eminescu, Nerval.

Adeziunea la romantism este afirmată cu cele mai diverse ocazii : în *Rînduri despre poezia engleză* („România nouă", an. II, nr. 21, 19 iunie 1921), unde numește și traduce din poeți ca : Tennyson, Shelley, Edgar Poe, Byron ; în interviul ce i-a luat I. Valerian, unde vorbește despre „marele romantism" și „lumina imanentă a visului" ; lui Paul B. Marian (*De vorbă cu Ion Barbu,* în „Ultima oră", 28 septembrie 1929), îi spune că ar crede „tot binele" despre poezia nouă, „în măsura" în care aceasta „a însemnat o revenire la imaginativ și *romantic*" ; în *Poetica domnului Arghezi* („Ideea europeană", an. IX, nr. 250, 1 noiembrie 1927) opune pe Eminescu lui Arghezi astfel : „Ochii lui întîrziaseră pe floarea lui Novalis albastră. Întrebările cunoașterii, înțelegerea muzicală a lumii dădeau perspective nesfîrșite versurilor lui, bătute ca niște punți peste primejdii. Ce înseamnă Eminescu pentru noi, se măsoară numai opunînd nobilului său *romantism,* formele depreciate ale celui francez." Aici, ca și în *Salut în Novalis* („Vremea" an. III, nr. 107, 27 martie 1930), Ion Barbu va afirma influența catalitică a romantismului german asupra celui românesc : „Fii ai unor părinți eminescieni făgăduiți dulcelui vis germanic, prin taina ierbii de omăt și a florii albastre... redevenim contimporanii lui Eminescu." Cînd face biografia omului de știință Carl Friedrich Gauss, amintește din nou de scriitori preromantici sau romantici : „Despre gusturile sale literare, avem de asemenea unele indicații. Era cititor al lui Rousseau (mai mult al poetului naturii decît al scriitorului social) și al romanticului Jean Paul Richter." Deci romantismul este încă o coordonată vizionară și a omului de știință. Ion Barbu însuși aparține aceleiași familii.

Numai romanticii germani, virtuozi ai *aventurii onirice,* și poeții preromantici anglo-saxoni, însetați ai cadrului misterios nocturn, au configurat un lirism extatic,

prin explorarea lucidă a visului, în sensul cerut de viziunea lui Ion Barbu. Teoretic, romantismul lui Ion Barbu pare să pornească dinspre vizita „Umbrei" din *Corbul* lui Edgar Poe. Poe, deși american, e un mare romantic de coloratură germanică, ultimul romantic din care se adapă lirismul european, înecat în retorică. Aflați la limita de sus a romantismului gnomic și vizionar, nu este întîmplător că Mallarmé și Baudelaire, ca și Barbu, explorează diferit și independent *istmul* poesc, *plecînd de aici spre reformele lor poetice.* Deci pe căi absolut personale, Ion Barbu descoperă valoarea absolută a lirismului lui Edgar Poe. O difuziune spectrală a misterului în cadrul nocturn îl apropie pe Poe de poezia engleză pe care, de asemeni, o selectează sensibilitatea poetică a lui Ion Barbu. Baudelaire, Mallarmé, Ion Barbu se întîlnesc într-un *punct limită* care este Poe, dar de aici fiecare va porni spre o *construcție personală.* Apropierea care se face de obicei între Mallarmé și Ion Barbu e posibilă numai prin acest intermediar — Poe. În realitate, deși teoretic coincid adesea în formulări, Barbu este un poet complet deosebit de Mallarmé (sau de anexa acestuia Paul Valéry). Mallarmé rămîne un liric mai mult de explorare filologică, cum spune însuși Ion Barbu.

În conferința „Jean Moréas", se face o disociere mai pregnantă între Mallarmé și Valéry : „Evident, probleme similare despre lirismul absolut și le-au pus și Mallarmé și Valéry. Dar cel dintîi le-a complicat inutil enunțul cu date sintactice sau idealiste ; celălalt a lunecat curînd în poemul parmenidian, foarte frumos adesea, totdeauna strălucitor de idei. Totuși, acestui tip de eseuri rimate, îi preferăm eseurile pur și simplu din admirabilele *Varietăți.*" Singur Poe explorează clarobscurul romantic, „lumina imanentă a visului" ce „l-a preocupat pe Rembrandt".

Trebuie să observăm că Poe apare citat mereu ca primul poet la care aderă prin *afinitate* Ion Barbu, ba chiar în interviul pe care i l-a luat Paul B. Marian, spune, printre altele : „am o singură evlavie : Edgar Poe". Despre *Veghea lui Roderick Usher* se exprimă mai clar,

afirmînd că aceasta „pune un raport între cel care o iscălește și valorile cosmogonice și de cunoaștere ale lui Edgar Poe" („Facla", 22 noiembrie 1931). E de remarcat, în același timp, abundența motivelor simbolice din poezia lui Poe, transferate în propria sa lirică, așa cum și Mallarmé a împrumutat și prelucrat multe simboluri tot din Poe. Într-o scrisoare tîrzie către Oscar Lemnaru, Barbu propunea înființarea unui club Edgar Poe, încheind cu formula : „Salut în Edgar Poe !"

Romantismul de cunoaștere european, „marele romantism", reprezintă, prin explorarea miturilor originare (și a magiei), o reîntoarcere la Poesis. Doar romanticii tind la o altă reevaluare, transcendentă a lumii. Clasicii nu simt fiorii ce vin „de dincolo", fiind, în esență, a-lirici. Prin acel suflu inspirat, prin care retopește misterele originare, Ion Barbu aderă esențial la romantism. Inspirația, cum spune el însuși, „restituie științei caracterul sacru." Formația matematică și aspirația permanentă după Elada clasică vor să tempereze, în cazul poetului Ion Barbu, fondul său interior, fundamental romantic. Forma neoclasică înseamnă la el o potolire a dionisiacului. Și geometria, ca și perfecțiunea augustă a versului, sînt modalități de înfringere a fondului originar. Prin înfiorarea tragică în fața imanentului *(Nastratin Hogea la Isarlîk, Domnișoara Hus)* și prin încercările repetate de captare a visului novalisian, Ion Barbu este un *poet de viziune*, în tiparele originare croite de marele romantism. Romantismul gnomic însă nu e incompatibil cu *viziunea* neoplatonică. Visul romantic se corelează la Barbu cu extaza orfică, deși Elada clasică nu se confundă cu Grecia misterelor. Clasicismul se leagă mai mult de o modalitate categorială, care devine pentru poet un *stil* universal, înțeles în convenția sa de normă creatoare ideală. Într-o entitate neantinomică, însă, Grecia conține cele două coordonate pe care, le-a numit Nietzsche principalele repere ale dualismului romantic. Astfel are loc sinteza elenică și convertirea *romantică* a acesteia.

4. HERMETISM ȘI OBSCURITATE

Cînd stă poetul sub semnul lui Hermes Trismegistul, și cînd este doar „obscur", iată încă o chestiune nelămurită în cazul lui Barbu. *Hermetismul* (și nu ermetismul) ca și *obscuritatea* sînt realități ale poeziei, deloc peiorative, și a le confunda ar fi o eroare. Ele trebuie puse în legătură cu noțiunea de *deschidere a operei* poetice, introdusă mai explicit în teoria esteticii de un Umberto Eco (*Opera aperta*, Bompiani, 1962, Milano). Este semnificativ că termenul de hermetism a fost în general ocolit în referințele la poezia modernă (cu excepția italienilor — l'ermetismo), folosindu-se mai des termenul francez *obscurité*. O sferă ontologică strictă implică poetica hermetică (cu o valoare aproape univocă), pe cînd obscuritatea lirismului modern prin *deschiderea indefinită* refuză fixarea ontologică, lăsînd liberă ambiguitatea.

Dar pentru a vorbi de hermetism, să vedem mai întîi cine a fost Hermes. Sub numele de Hermes Trismegist, neoplatonicienii îl indicau de fapt pe zeul inițiator al egiptenilor numit Thot (Dhoutal), care deținea secretele Creației, ale cuvîntului, ale științei și artei. Mai tîrziu, prin Hermes s-a consacrat deci emblema Zeului revelator. Misterul vieții ca și al morții erau conservate de Hermes. Prin *„hermetism"* s-a înțeles de atunci o învățătură *ascunsă* despre lume și existență, iar *hermetic* a fost numit tot ceea ce nu se destăinuie direct, necesitînd o inițiere. Hermetismul apare ca o învățătură *impersonală*, decurgînd dintr-o viziune aparte, — criptică — iar, a spune despre un text că este *hermetic* înseamnă că acesta semnifică o altă ordine a lumii prin figurare simbolică. Din punct de vedere strict „conținutistic", hermetismul tinde mai mult spre *simbolurile originare* (de aici tonul oracular, orfic), în timp ce lirica deschisă folosește în mod deliberat semne din care se pot extrage mesaje neunivoce. Hermetismul pune accent deci pe *univocitatea mesajului*, și receptivitatea publicului trebuie să fie pregătită, în consecință, pentru asemenea comunicare. *Opera poetică deschisă*, „obscură", urmărește în schimb o transmisie polivalentă, prin *plurivocitatea* de

mesaje ce decurge din *polisemia* limbajului, la liberul arbitru al receptorului. Mesajul hermetic univoc cere o instruire spre a se divulga, găsirea unui sens de la care pornește poetul, pe cînd *obscuritatea* poeticelor moderne se lasă interpretată ad infinitum. În „Note pentru o mărturisire literară", I. Barbu lasă să fie dedusă plurivocitatea mesajului operei prin posibilitatea deschisă a interpretărilor : „Dacă o poezie admite o explicație, rațional admite atunci o infinitate. O exegeză nu poate fi deci în nici un caz absolută... Un poet prevăzut cu oarecare matematici poate da nu una, nu două, ci un mare număr de explicații unei poezii mai ascunse." Hermetismul admite o singură soluție, sau cîteva (însă în consensul inițierii), pe cînd obscuritatea figurează întreaga pluritate a interpretărilor neantinomice. Hermetismul ar fi deci *deschis cu univocitate,* iar obscuritatea *închisă prin pluritatea polifonică.* În esență, însă, hermetismul este închis în planul cunoașterii, iar *obscuritatea* este *deschisă* prin acceptarea *indeterminării.* Mai exact : în hermetismul poetic, *mesajul* autorului este fundamental (și acesta trebuie descoperit), iar în lirica modernă *deschisă,* polivalența mesajelor aparține invenției interpreților care înțeleg diferențiat limbajul poetic (ceea ce descoperă imaginația interpretului este adesea mai important decît ceea ce ar fi vrut să spună autorul !). De altfel, convenția *operei deschise* are la bază tocmai această colaborare infinită dintre autor și consumator. Obscuritatea poeziei moderne vine deci din relativitatea voluntară CUPRINSĂ în *polisemia* limbajului. Hermetismul poetic e extrem de restrîns, pe cînd obscuritatea caracterizează esențial lirismul modern. Confuzia este deci aceasta : *se înțelege de obicei prin hermetism același lucru cu obscuritatea deliberată, dedusă din caracterul deschis al liricii moderne.* Obscuritatea derivă de cele mai multe ori din expresia poetică, fiind în esență o chestiune de limbaj ; limbajul e, în general, obscur ilustrînd solipsismul poetului modern. Prin sîmburele său esențial ontologic, hermetismul este mai puțin personalizat, tinzînd spre impersonalitatea mitului. Acesta, ca și mitul, pune pe individ în starea de a se confrunta în mod mediat cu *firea.* Simbolurile mitice au un caracter univoc ; chiar dacă pot fi interpretate în moduri variate nu-și pierd univocitatea, întrucît posibilitățile de interpretare sînt prestabilite. Ca și limbajul emblematic, hermetismul presupune o viziune specială asupra lumii și a ordinii în univers. Această ordine este una determinată în mod absolut. În *Oul dogmatic, Ritmuri pentru nunțile necesare* etc, Ion Barbu e un hermetic. Romantismul de cunoaștere se apropie mai mult de hermetism, negînd obscuritatea „operei deschise". Parabola romantică și vagul simbolist deschid opera poetică spre o pluritate de înțelesuri. Sugerînd o multitudine de sensuri, opera devine ambiguă și admite aportul creator al interpretului. Reinterpretarea operelor vechi de către moderni înseamnă deschiderea lor, adică acceptarea unei „obscurități" convenționale. Acum, capodoperele își așteaptă interpretul genial care să le *deschidă* fondul latent de semnificații și să le redea sensibilității moderne. Principiul fizicii cuantice schimbă configurația universului, cel puțin din punct de vedere metodologic. Legile absolute (cauză-efect etc.) nu mai au aceeași valoare. Structura „dată" a universului este zdruncinată profund. Devine posibilă acum o nouă imagine a lumii ce trebuie recuperată și în planul estetic.

Nedeterminarea, probabilitatea infinită devin legile noii viziuni asupra universului. În acest context, hermetismul apare naiv, deși din acesta derivă *poesis*-ul adevărat. Noi metodologii de cunoaștere (ce admit complementaritatea nesfîrșită) vor atrage după sine apariția unor poetici noi. O nouă relație se stabilește între *fenomen* și *noumen,* bazată pe deschiderea indeterminată. Einstein revoluționează ordinea universului cunoscut, prin legea relativității. Structura poeticelor va fi dinamică, deschisă, și deci plurivocă, antrenînd colaborarea permanentă a consumatorului de artă, devenit interpret. După ce s-a trecut la real și apoi la abstract, se face saltul de la abstract la *posibil,* în concordanță cu noile metodologii științifice. Astfel Barbu, realizînd legătura veche-nouă a poeziei cu geometria, va teoretiza această analogie : „Oricît ar părea de contradictorii acești doi termeni (poezia și geometria — n.n.) la prima vedere,

există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde se întîlnește cu poezia. Sîntem contemporanii lui Einstein, care concurează pe Euclid în imaginarea de universuri abstracte, fatal trebuie să facem și noi (vezi sincronismul d-lui E. Lovinescu) concurență demiurgului în imaginea unor lumi probabile. Ca și în geometrie, înțeleg prin poezie o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existență." Simultan cu noua percepție a universului, Ion Barbu propune inventarea unor noi *scheme* imaginare, *conjugînd știința cu arta*. Noutatea viziunii sale, esențială prin raportarea la contemporanii săi, era clasică prin valoarea absolută în planul cunoașterii. Am văzut însă cum poetul încerca mereu altoirea fertilă între știință și artă. La Barbu nu se poate vorbi de o dispersie infinită a mesajului, presupusă în *opera deschisă* despre care ne vorbește Eco. Contrar axiomatizării, înțeleasă în sensul de formalism, în poetică Ion Barbu este *închis*. Deci, pe de o parte, Ion Barbu este un poet hermetic în sensul fundamental, iar pe de alta, el admite, din punct de vedere formal mai multe posibilități de abordare. (8). Obscuritatea sa, în direcția *operei* deschise, vine în primul rînd din profunzime și, numai în mod secundar, din limbaj, prin folosirea expresiei *sintetice*. Încercînd o apropiere cu preocupările sale matematice, se poate spune că închiderea poetului se subordonează concepției *concentrării* — ca artă a Teoremei — mai mult în sensul hermetismului de compunere al lui Gauss, decît pe linia formalistă a lui Hilbert. Dezideratul este dublu : prin fondul de idei, lirismul barbian este univoc, iar expresia acestui lirism este atît de sintetică, încît poate fi considerată drept obscură. Poleirea versurilor și eliminarea prisosurilor vor să ilustreze același ideal clasic „maximum de gînd în minimum de expresie", sau „un minim de formule oarbe unit cu maxim de idei vizionare" (9). Evident că astfel, dacă poate fi vorba să ne pronunțăm definitiv, în cazul lui Barbu, ca și al lui Rimbaud, nu poate fi decît „un singur hermetism : acel copleșitor curent de gînduri și de emoții orfice" (10). Descifrarea acestui hermetism real este posibilă prin efortul de instruire. *Este necesară, însă, găsirea unei căi de acces care să limpezească sensul acestui lirism*. Folosirea simultană a mai multora, fără o *direcție* clară, poate să-l ascundă definitiv. De aici încolo, abia, poate intra în funcție intuiția profană. Numai cu aceasta, însă, poezia lui Barbu rămîne la fel de enigmatică precum Sfinxul mut de la porțile Pustiei.

5. OBIECTUL POEZIEI

Conform noului umanism, creația presupune percepția obiectului dat în mod real, și prelungirea acestuia în plăsmuiri posibile. Între extremele tendințelor de viață se interpun praguri de trecere „perfect dense" — loc primordial de unde se pot ivi universuri felurite, cosmosuri întregi și probabile ce așteaptă doar gestul creator pentru a le nunti. Trecerea în zonele înalte ale artei, prin simplu meșteșug (de „olar"), deci fără inspirație, numai a principiilor empirice de viață opuse, „e vis necontrolat de crepuscul de ev". Pentru „prefacere — construcție în economie după o finalitate" — trebuie o anumită aptitudine rapsodică, sumă de rituri și formule aedice.

Lirismul lui Ion Barbu e vis dur răsfrînt în concept. Poarta de intrare în asemenea ținut omogen este restrictivă ca un oracol. Cei care încearcă temerara aventură prin mijloace inadecvate se întorc adesea mai goi decît intraseră. Căci în zona ideilor împietrite pe valurile unei cîmpii eleate se ajunge tîrziu, cînd zgura titaniană a zbuciumului interior a curs în apa limpede a contemplației pure, ștergîndu-se. E necesară o prealabilă inițiere. Ce rămîne e sens adînc și metaforă esoterică. Pe drumurile poliedrale ale Greciei apolinice trec inițiații îngînîndu-și litaniile și corul lor rotunjește pietrele în statuia lui Pygmalion. Într-un chenar rotund și redundant, săgeata „triunghiului" indică posibilitățile gnoseologice. În acest „topos atopos", liniile incifrate ale geometriei de la Alexandria taie contururi dense după o finalitate voluntară. Căci am depășit „inconsistența" platonică a creației poetice. Pentru Platon, poetul era un damnat la o revelare din afară a misterului. O forță demonică se manifestă în insul creator, făcîndu-l să atingă starea delirului poe-

tic. Nimic voluntar în această întreprindere de creație. Zeul ascuns se dezvăluie malefic și fragmentar. De aceea, poetul este un inspirat, un nebun care nu poate să se salveze decît în actul revelatoriu (deci este un pseudo-creator). El este inconștient de potențele sale oraculare (creație involuntară), fiind în realitate un ins comun. „Nebunia“ de care e cuprins nu poate să și-o verifice rațional. „Butadele“ poetului sînt astfel texte enigmatice care nu-i aparțin. Transa obscură în care coboară acesta este vis haotic, căci, trezindu-se la realitate, va uita înzestrarea sa ciudată. Opera poetică de acest tip va fi incongruentă, (ca efect al spontaneității), fără să dovedească o finalitate conceptuală. Nu la fel este visul controlat în care invită Barbu pe modernul Preot al Poeziei. Visul de care a fost vizitat el însuși : pe tărîmul sigilat al poeziei, extaza trebuie să încununeze starea de geometrie. Pe colinele gnosice dăurește sfincși gestul inspirat (extaza). Despre operația „algebrică“ a poeziei, vorbiseră deja Novalis și Poe. Geometria conduce la o „perfecțiune poliedrală“ (în poezie), de aici necesitatea construcției după o strictă finalitate. Construcția este operă deliberată, devenirea în act a unei scheme conceptuale. Geometrul Dan Barbilian, ca și poetul Ion Barbu sînt exprimați perfect în acest enunț : „construcția — această finalitate și economie“ („Pro domo“, în „Ideea europeană“, 1 dec. 1927). Fapta creatoare organizează haosul originar în conformitate cu o *schemă*, cu un *model*, aceasta neconfundîndu-se cu „perpetuarea“. Una ține de zonele înalte ale *conștiinței*, cealaltă se conduce după instinctul speței. Solitudinea și deliberarea rece, numai, duc la creație. În creație insul se manifestă demiurgic și nu procreativ. Într-un plan mai înalt estetic, procreația este negată prin fapta creatoare. Procreația presupune un instinct gregar, pe cînd actul creator se face conform unei economii cerebrale. Construcția intelectuală dezvăluie șansa ridicării în spirit a omului, eternizarea sa. Biologic, insul se repetă, pe cînd spiritual se continuă. Haosul originar dionisiac, care foiește în spiritul nostru, trebuie potolit din două motive : o dată fiindcă dionisiacul se circumscrie unei negații debordante, datorată instinctelor primare și apoi fiindcă opera adevărată are a urmări

liniștea apolinică, suficientă sieși, sintetizatoare și individualizantă în același timp. Dionisiacul e un vis orb ce animă individualul cosmic. Din apele tulburi ale acestuia pot ieși monștri pe care rațiunea nu-i acceptă, după Platon. De aceea, poeții sînt ființe nefolositoare Cetății. La Ion Barbu visul dionisiac se schimbă în „joc inspirat“ prin „operații dificile de eliminare a tot ce este accesoriu“. Dar, cum nici în geometrie nu se poate fără „starea de grație“, aplicîndu-ne la tărîmul liric, aceasta e unicul semn de la care trebuie pornit. Starea de grație îl ajută pe poet să intuiască germenii originari ai existenței, să-i pipăie și să-i posede. În felul acesta, poezia e un act inspirat. Dar gestul demiurgic prim poate fi negat întrucît poetul poate concura pe marele creator. Pătrunzînd în esența criptică (metafizică) a lumilor, el devine un inițiat ce îndrăznește a plămădi noi tipare. Pentru Barbu, comunicarea acestor noi lumi („imagini posibile ale universului“) se face prin intermediul limbajului poetic care nu diferă în absolut de teorema augustă a geometriei. Ca și la Novalis, limbajul poetic dă naștere unor legi noi, autonome ; „e ca și cu formulele matematice ; ele compun o lume pentru sine, se joacă numai cu ele însele“. O anume magie a cuvîntului, cunoscută de poeți ca Novalis, Poe, Rimbaud, Mallarmé, îi dă puteri de geneză, apropiindu-l de virtuțile logosului originar. Prin limbaj se poate proceda la demontarea realității date și la recompunerea ei pe baza posibilităților creatoare ale imaginației. Poetul face „operație magică“ și actul său e versetul orfic, revelat prin sugestie obscură. El desface realitatea în falii și o reconstituie după legi noi. Dar „irealitatea“ aceasta nu se confundă cu „vagul simbolist“, fiindcă trece dincolo de zona contururilor și a penumbrei. Este vorba de o „infrarealitate“ — „punct critic“ unde pot lua naștere universuri felurite, cosmosuri întregi și probabile. Prin orfism, poetul pătrunde în structura profundă a lumii, zăbovind în zona virginală a preexistențelor. Care va fi deci obiectul operației poetice ? *„Increatul cosmic,* adică existențele embrionare, germenii, peisajele nubile, limburile. Alegîndu-și ca domeniu al operațiilor poetice *punctele critice ale unei naturi întregite prin adaosul unor existențe ideale“*, Ion Barbu explorează interregnu-

rile, zonele limitrofe, alveolare. În aerul rarefiat al unui lirism absolut, „delectînd cu viziuni paradisiace", n-are ce caută „concurența încă darwiniană, a formulelor individuale". Viziunile geometrice propuse nu sînt, de fapt, decît „existențe substanțial indefinite : ocoliri temătoare în jurul cîtorva cupole — restrînsele perfecțiuni poliedrale". Esențială rămîne viziunea globală, opera de artă fiind „concepută ca efort de integrare". Căci o poezie cu obiect „creează necesar o Fizică sau o Retorică (același lucru) forme închegate față de viața spiritului". Orfismul perpetuează o inițiere punînd un adevăr peste altul, ca o voce străină de individuație, impersonală. Existențele indefinite, văzute ca perfecțiuni poliedrale, presupun o specială viziune stilistică. Ele sînt *praguri potențiale* („punctele critice" ale existenței) din care se poate porni „făcutul" ; dar acest „făcut" este negat continuu, fiindcă, odată înfăptuit, își pierde virginitatea spirituală, devenind tern. Numai Visul adevărat, deosebit de imaginea placată a suprarealiștilor, poate nutri și păstra o asemenea stare. Barbu depășește, în acest sens, toate încercările lirismului modern de a escalada imposibilul, neantul. După Novalis, Poe, Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, experiența barbiană se așează într-un punct-limită, de unde procesul devine ireversibil. Propensiunea poetului își găsește un punct de sprijin pe care acești iluștri înaintași îl căutaseră fără a-l afla. Ei nu trecuseră nici unul (decît în mică măsură) dincolo de negație. Vizînd transcendența goală sau însăși neantul, „puriștii" îndepărtaseră orice urmă a realului din lirică, abandonîndu-se sterilității. Sugestia și limbajul magic dădeau un vis căznit, monstruos, ale cărui plăsmuiri dezumanizau, neducînd nicăieri. Experiența lor nu era integratoare, de aceea fragmentară, însemnînd în același timp o îndepărtare de „mumele" originare ale poeziei (care zăceau în somn adînc și-n vis greu). Poate că cel care s-a apropiat cel mai mult de experiența-limită a fost Mallarmé, dar și acesta, resemnat în fața „hazardului" pur, nu s-a aventurat dincolo de limbajul însuși. Expresia mallarméeană rămîne adesea pură expresie lingvistică, fără a deveni logos, inițiere orfică. Locul esențelor rămîne un semn de

cucerit. De acest pol, singur Barbu s-a apropiat conștient și definitiv. Dacă abstracțiunea încerca să înăbușe „sufletul" liric încă de la E. A. Poe, purificarea la care se ajunge ulterior nu reprezintă încă domeniul restrictiv al lirismului. Căci poezia *refuză* totuși o cerebralizare totală. Acolo unde inspirația se întîlnește în mod enigmatic cu rigoarea geometrică a intelectului se poate regăsi adevărata „lumină a visului". Aceasta depășește suprarealismul ca inadecvat și se oprește în acea zonă trează a conștiinței extaziate, în „infrarealitate" cînd delirul (Rimbaud) poate fi geometrizat. De aici revenirea la Pindar, încercare mereu reluată de către Ion Barbu. Viziunea esenței extatice a lumii se refuză. Orice încercare rămîne, prin ea însăși, revelatoare. Tărîmul acesta obscur nu admite prea mari exteriorizări (trădări). Pentru a poposi în visul treaz romantic (dar nu romantizat), îți trebuiesc, după Ion Barbu, uneltele geometrului. Plăsmuirile visului se pot capta cu ajutorul inspirației controlate. Prin abstragerea treptată se poate deduce zona, dar nu e posibilă stăpînirea ei decît prin orgoliu. Acesta a fost Poe, cel mai profund romantic, după cum se relevă din textul pararfază *Veghea lui Roderick Uscher*. Pentru a putea fi numit un „metodician al delirului", Rimbaud a fost nevoit să se refugieze în *tăcere* tot restul existenței sale, după faza iluminării". Dezvăluind științific *visul* (cunoașterea esențială), actul poetic devenea corolar al creației absolute și, prin compensație, era necesar refugiul în neantul material. La fel, Ion Barbu, aflat pe ultima treaptă a visului, s-a reîntors la geometrie, de unde a și pornit spre cucerirea poeziei. Evoluția sa demonstrează, prin sinusoida înaltă ce o constituie poezia ca operație în sine, că aceasta ar fi punctul de maximă al geometriei. Visul rîvnit este unul adînc muzical. După revelarea „Poesis"-ului, geometrul-poet se reîntoarce către abstracțiunea goală. Căci, jocul reminiscențelor a fost împietrit în cunoașterea poetică. De aceea, singura șansă creatoare, demonstrată de Barbu, este reînnobilarea lirei aedice, întoarcerea la idealul orfic de poezie. „Modernismul" lui Ion Barbu, independent de „școli" poetice, reînnoadă cu oda pindarică : *poetul inspirat dezvăluind oracular*

formele arhetipale ale universului. Astfel, numai prin prelungirea geometriei, gestul inspirat aduce laude (libații spiritualizate) bucuriei de *a fi.* Ce se dezvăluie sînt adevărurile pure, încifrate în postulate arhaice precum cînturile esoterice ale lui Orfeu. Punînd, adevăr peste adevăr, se ajunge la viziunea arhitectonică a unor universuri probabile. Limbajul încifrat dă amprenta personalității anonime a vizionarului. Vizionarul, asemeni lui Orfeu, se exteriorizează (oficiază) conform unor rigori clare. Formele auguste ale versului sînt „controlate" de răsunetul lirei. Poezia nu se mai petrece într-un neant sterilizant, ci devine cunoaștere adevărată. Astfel, ea se întoarce spre funcțiunea originară. Aici Parmenide și Platon sînt marii poeți. Tiparele eline ale lirismului sînt reversibile spre cel mai exacerbat modernism : „recîștigarea prin cel mai recules act de amintire a unui sens pierdut de frumusețe".

Elenismul poate fi luat ca un punct ideal al lirismului modern. Supunerea la obiect a geometrului, conjugată cu extaza orfică, duc la o poezie neoclasicistă altoită pe cel mai înalt contrafort al modernismului. Hermetismul poetului Ion Barbu ni se pare cu necesitate normal pentru evoluția lirismului după începutul secolului al XX-lea și restricția de receptare poate fi infinită în timp. Căci opera sa remarcabilă trebuie relevată și integrată marelui lirism european. (Lipsa traducerilor de orice fel l-a făcut pe un distins poetician ca Hugo Friedrich să nu-l includă la locul ce i se cuvenea în excelenta carte *Die Struktur der modernen Lyrik* — 1956).

O sinteză perfectă a ceea ce constituie actul poetic, o dă Ion Barbu în textul-parafrază *Veghea lui Roderick Usher.* Calea poetică, trasată aici, devine o „introducere la cunoașterea extatică a lumii sensibile, un fel de trecere la limita investigării exacte". Usherul, cel „care cunoștea neîmpărțit ființa îndelung provocată a Poeziei", stabilește „științific" o reprezentare nouă, „cosmogonică", a universului. Pentru aceasta trebuie să se reîntoarcă la *Viziune,* adică să redobîndească prin extază „alfabetul alveolar", reminiscențele pierdute ale stării poetice. Captarea unei imagini originare nu e posibilă decît prin abandonarea completă a contingentului. Această poetică, pornind temerar de la metodele științei moderne, se întoarce paradoxal către concepția anticilor. În artă, progresul se dovedește revolut. Este în fond legea *numărului de aur.* Poetul geometru, exact dar și extatic, conservă inconștient, o viziune pitagoreică primordială. Pe aceasta va încerca mereu să o transpună în materie sensibilă. Dar întrebarea finală cu care rămînem este în ce măsură *metoda* poetică, teoretizată conștient, va fi confirmată de realizarea în sine ? Nu cumva imanența creației scapă oricărei metodologii ? Atunci toată teoria poetului s-ar dovedi o splendidă gratuitate. Și oare marea Operă nu trebuie să fie gratuită în Absolut ?

Regîndirea operei literare a lui Ion Barbu trebuie să pornească cu necesitate de la poetica sa. Ea constituie cel mai sigur itinerar pe care a vrut să meargă poetul. Geniul lui Ion Barbu era unul intuitiv (ca la oricare mare poet), de aici posibilitatea contrazicerilor. Întrebarea *teoretică* asupra posibilităților lirismului, la care și-a propus să răspundă poetul, e dintotdeauna fără un răspuns definitiv. În fond, *conceptul poetic* al lui Ion Barbu pune în discuție însuși *rostul poeziei,* de aici derivînd stringenta actualitate a problemelor abordate. Astfel, el ne face să ne întrebăm mereu despre *acele principii mai generale sau mai particulare care întemeiază și justifică actul poetic.* Vom vedea, mai tîrziu, cum Ion Barbu a știut, în practică, dincolo de teoria savantă, să conjuge în mod fericit geometria (înțeleasă ca o conciziune a stilului) cu poezia, afirmîndu-se ca un „arhitect" al viziunilor concentrate și edificatoare. Astfel, într-o concepție mai largă, matematica, dacă e bine înțeleasă, *devine poezia absolută,* căpătînd un Psyche. Într-o literatură ca a noastră, mai puțin speculativă, ideile despre poezie ale lui Ion Barbu reprezintă semnul înalt al unei conștiințe creatoare faustice. Chiar dacă nu sîntem de acord cu ele, trebuie să le asimilăm spre a ne explica mai exact avatarurile poeziei românești moderne.

TEXTE, NOTE ȘI COMENTARII

1. La cronica literară a lui Șerban Cioculescu din „Adevărul" (an. XLIV, nr. 14. 122, 5 ianuarie 1930), în general aluzivă fără rigoare, și generalizatoare fără discernere, Ion Barbu dă o replică rampantă, readucînd lucrurile în punctul inițial. Adevărurile exprimate atunci sînt astăzi la fel de actuale. Răspunsul poetului la cronica lui Șerban Cioculescu apare tot la rubrica „cronicii literare" sub titlul „Două răspunsuri", în „Adevărul", an XLIV, nr. 14. 137, 24 ianuarie 1930. Iată-l :

„Foiletonul dumitale din *Adevărul* cuprinde observații și obiecțiuni cu privire la volumul meu de poezii *Joc secund*. Între alte lucruri — aspre sau indulgente asupra cărora nu aș putea, o singură dată, avea ceva de zis, rîndurile ce-ai fost așa de bun să-mi dedici, conțin mi se pare o eroare. E înglobarea mea în școala de la *Gîndirea,* reprezentată după dumneata de d-nii Blaga, Pillat și Maniu. Știi marea idee ce-mi fac, și pe drept cuvînt, de poezia legendară și tristă a lui Blaga. De asemenea poezia lui Pillat mă încîntă prin incontestabila ei bogăție și veracitate. Adevărat că în ceea ce privește scrisul d-lui Maniu, sunt mereu la părerea pe care am înregistrat-o în articolul meu din *Ideea Europeană* despre poezia d-lui Arghezi. În orice caz, poeții citați întrunesc în absoluta lor majoritate, sufragiile-mi și nu aș avea nimic de zis împotriva apropierii ce vrei să stabilești, dacă n-ar fi arbitrarul ei. De altfel demonstrația Dumitale nu rezistă unei cercetări în mai de aproape. De la o statistică verbală, de la constatarea cîtorva *onctuozități :* speranță, har, mir și altele, conchizi la o *poezie ortodoxă,* care nu poate fi în nici un caz, ceea ce am făcut sau am vrut să fac eu.

Un raționament prin absurd te va convinge de nelegitimitatea unei astfel de judecăți : Shakespeare e plin de *miniștri ai grației,* de *îngeri,* de *mesagii,* de *suflete sfinte.* Ce vom face atunci ? Îl vom trece pe coperta *Gîndirii* între Șirato și Sandu Tudor. Dar și cronologia literară (*Indexul cronologic* de la urma volumului) descurajează stăruința d-tale în a mă adjoncționa grupului *Gîndirea.* Poezia *Izbăvita ardere* unde se găsește acel *mir* e publicată întîiu sub titlul *După* în *Contimporanul* din 1925. La acea dată ortodoxia *Gîndirii* nu luase corp. *Gîndirea* era tradiționalistă, iar Sandu Tudor, poetul ilustrație al *Gîndirii,* scria pe atunci la *Contimporanul* poezii barbare în metru popular, cu refrenuri iraționale : Urgun-Colgun-Casso-Gal ; sau poezii balcanice cu turci din Ada-Kale. Renunță deci la zadarnicile categorisiri. Mi-ar fi părut bine, în ceea ce mă privește, ca Dumneata, cel puțin, să nu vezi lucrurile sub specia școlilor literare.

Rămîne celălalt proces între noi doi : intelectualismul integral. Ești liber acolo să-mi aplici rigorile care le vrei. Mie mi se pare însă că spiritul prins în el însuși : *actul de narcisism* ne înfățișează o realitate mult mai liberă și mai neprevăzută decît penibila piramidă de silogisme în care se rezolvă de cele mai multe ori, intelectul pur. După aceste explicații, cumpăna judecății Dumitale se va împăca, sper, în ceea ce mă privește, cu orizontala permanentă a apelor".

În același spațiu al „cronicii literare", Șerban Cioculescu aduce evaziv unele explicații, formulînd ceea ce s-ar putea numi un răspuns. La problemele de principiu pe care i le ridică Ion Barbu, criticul nu găsește replici propriu-zise, spunînd printre altele : „Prin tehnica sa lucidă îl considerăm dimpotrivă, mai intelectualist decît s-ar crede. Un intelectualist fără voie ? Desigur, ca artist, eliptic și voluntar, abscons și potențat, d-l Barbu e deplin intelectualist. Operația sa artistică e pur cerebrală, riguroasă și controlată. *Poezie fără hazard și Inspirație.* Calculată ca operațiile matematice. Pe un plan

diferit, al sensibilului, quasi-științifică. Admirația noastră merge așadar către arta intelectualistă a d-lui Ion Barbu, chiar dacă, pentru moment, se întoarce în contra intelectului, slujind idolilor întunericului și misterului, care, între noi fie zis, nu există" (s.n.) Chiar așa, s-ar părea, numai că, deși vorbind cam despre aceleași lucruri, Șerban Cioculescu parcă înțelege altceva. Ion Barbu vrea să spună că elementele quasi-religioase din poezia sa au o funcție poetică eternă (întîlnite fiind și în Shakespeare care nu era *gîndirist*), iar actul de narcisism mai înseamnă *intuiție liberă* (adică și *Inspirație*), altceva decît silogistica intelectului pur. Șerban Cioculescu, ca și cînd n-ar fi citit textul lui Ion Barbu, înțelege, după cum se vede, tot ceea ce vrea el. Capriciul intelectualului pur!

În aceeași ordine, mai reamintim atitudinea lui Ion Barbu față de exegeza lui Tudor Vianu din 1935, aproape jignitoare prin explicațiile elementare date exegetului. Dar despre aceasta vom reveni la capitolul legat de *polemici*.

2. Despre „starea de geometrie", vorbește Dan Barbilian și în legătură cu modernul matematician *David Hilbert* în paginile memorabile ce i le închină în revista „Numerus" (1943), cu ocazia morții acestuia. „În privința aceasta, credem că Hilbert înfățișează un tip matematic de decadență, de subtil sfîrșit de cultură. Fondul lucrurilor îi este aproape indiferent, mai ales din momentul cînd se eliberează din influența prieteniilor sale matematice și se lasă în voia propriei genialități. Ceea ce Hilbert caută în matematici e dificultatea și învingerea ei, *pentru a crea într-însul acea beție specială, castă și înlănțuitoare ca un opium: starea de geometrie.*" Într-un fel starea aceasta de *decadență* e caracteristică și grecilor. Ca produs ultim al căutărilor moderne, Hilbert, prin rafinarea matematicilor, reface din nou beția geometrică a grecilor. Nici nu s-ar putea ceva mai mult. *Starea de geometrie* este indispensabilă și poetului.

3. Tot textul intitulat „Formația matematică", întîlnim opoziția Ion Ghica—Vasile Alecsandri, ilustrînd importanța spiritului geometric pentru *scriitura* deosebită

a celor doi: „Iată două spirite în condițiuni comparabile. Aparțin aceleiași lumi, au aceleași credințe politice, au trăit aceleași evenimente, la Paris au fost în același timp. Cît de vacuu, cît de sălciu e însă unul, poetul junei Rodica, și cît de cuprinzător, de instructiv, de înlănțuitor e beiul de Samos! Alecsandri nu știe să vadă, să prindă originalitatea unui moment. Vai, nu știe nici chiar să scrie! Limba limfatică și emfatică a acestor scrisori nu e deloc a unui «rege al poeziei» (cu toate că, slavă Domnului, exercițiul literar nu-i lipsea), ci a unui bonjurist oarecare. Pe cînd Ion Ghica e un clasic al prozei noastre. Nu e desigur o întîmplare, că unul nu avea decît cultură literară (și aceea improvizată), pe cînd Ghica audiase cursuri de analiză la Școala politehnică, urmase școala de mine și, se pare, emulase cu Délaunay, cunoscutul astronom, la examenele de calcul infinitezimal și integral. Se știe, de altfel, că la Academia Mihăileană din Iași, a fost profesor de matematice." Într-un cuvînt, unul posedă rigoarea cuvîntului scris (Ghica), celălalt se lăbărțează sălciu, pînă să reușească să se exprime (Alecsandri). Ar fi diferența subînțeleasă între poziția sa și aceea a lui Tudor Arghezi, implicită polemicii din 1927.

4. În conferința „Jean Moréas (Jean Papadiamontopulos)", ținută în 1947 într-un salon literar, Ion Barbu identifică, la Edgar Poe, o operație poetică similară aceleia lui Cauchy: „Insistăm totuși: Poe nu se explică, sau se explică rău, cînd definește domeniul poeziei. Identificîndu-l cu întregul suflet — sinteză a înțelegerii, a sensibilității și a pasiunii — e departe de a proceda ca un purist, ca un abstractor adică.

Cu alte cuvinte, momentul Edgar Poe este marcat de preocupări metodologice și de o nevoie de rigoare tehnică, profund diferite de această căutare modernă a unui «catharsis liric». Soluția idealistă pe care o dă Poe problemei spațiului poetic, limitîndu-l într-un anume suflet total, ne apare astăzi naivă și provizorie. Simultan cu cel al lui Poe, e interesant să notăm un travaliu critic geamăn desfășurat de matematicieni... Augustin Cauchy, catolic și om de încredere al lui Carol al X-lea, a simțit mai întîi nevoia să reflecteze asupra «compoziției mate-

matice». A demonstrat, cu ajutorul proceselor convergente, definiția constructivă a existențelor analitice, și-a îmbogățit teoria funcțiilor cu cîteva raționamente canonice noi. Totuși la fel ca Poe, Cauchy rămîne străin de preocupările puriste. Nu concepe nevoia de a funda axiomatic și de a-și delimita domeniul disciplinei. Opera lui critică are în vedere condițiile metodologice ale raționamentului, rigoarea și eficacitatea algoritmelor. Poziția singulară a lui E. Poe printre poeți se datorește, credem, tocmai acestei facultăți de a-și apropia o problemă născîndă de critică generală, de-a o traduce în termeni de prozodie și de-a o rezolva în felul lui." Reformele matematice sînt simultane celor poetice.

5. Analogia o întîlnim tot în „Jean Moréas" : „Căci așa cum am spus, cu Hilbert se cuvine să-l comparăm pe Moréas. Ceea ce-l preocupă pe Hilbert este numărătoarea exhaustivă a ideilor generatoare a unei doctrine, din care aceasta decurge prin simplă dezvoltare logică. E o problemă de fundamentare autonomă, o problemă de purism. Pentru Moréas, matca oricărei poezii este lira : nu lira materială, ci o anumită atitudine rapsodică... Cu Hilbert geometria îl regăsește pe Euclid ; cu Moréas, poezia se intoarce la Alceu. Dar această revenire e întărită de toată forța exhaustivă a gîndirii moderne. Stanța lui Moréas devine emul al enunțului matematic. Se înveștmîntă în aceeași frumusețe canonică datorită nu știu cărei celebrități sumare, unei arte mai general concepută — a teoremei. Emoția e mai profundă și agravată parcă de densitatea pe care i-o conferă o formă avară. Muzicalitatea ei devine acea arhitectonică sonoră despre care vorbea Nietzsche : contrarul vlăguitelor simfonii simboliste. Stanța devine o succesiune de intervale inteligibile, comensurabile : pure, într-un cuvînt." Moréas corespunde mai mult conceptului formal de poezie al lui Ion Barbu ; purificare de orice accesorii, pînă la claritatea *cucerită* a Teoremei. Poet de rafinament, Papadiamantopulos este totuși un minor în contextul marii poezii europene. Pentru Barbu e un bun argument într-o demonstrație, dar numai atît. „Deci, problema lui Poe : cercetarea adevăratului domeniu al poeziei, pe

care el a rezolvat-o prin adjoncțiune, Moréas o rezolvă prin excluziune. *Domeniul poeziei nu este sufletul integral, ci numai această zonă privilegiată, unde răsună actele lirei.* Este locul oricărei frumuseți inteligibile : înțelegerea pură, onoarea geometrilor" (s.n.).

6. În colecția particulară a lui D. Păcurariu, se află consemnată următoarea însemnare : „matematicianul Dan Barbilian=poetul Ion Barbu", luată de pe un manuscris de matematică în care un redactor corect vroia să înlăture expresiile quasiliterare. Refăcînd expresia inițială, Dan Barbilian a ținut să apese pe dubla sa identitate neantinomică.

7. „fragmentul dintr-o scrisoare" publicat în „Gazeta literară", an XIV, nr. 35, 31 august 1967, ne pune în fața unei mărturisiri extraordinare : „Pot ajunge la cunoașterea mîntuitoare *nu pe calea poeziei*, interzisă mie și alor mei, *dar pe calea rampantă a științei*, pentru care mă simt în adevăr făcut. Crede-mă. Numai matematicile mă fericesc. Poezia mă declasează, tocmai prin surclasarea pe care o încerc."

8. Tot în „Note pentru o mărutrisire literară", Ion Barbu explică ermetismul formal ca și pe cel real, prin procedarea treptată la reducția silogistică. Simplificarea prin asocierea cu raționamentul matematic ne demonstrează că Barbu înțelege natura obscurității aparente ca derivînd din sintaxa poetică : „Cum se face că o poezie, care nu e înșelăciune, poate fi sau poate părea ermetică ?

O primă cauză trebuie văzută în punctul de criză, în intersecția acestor două categorii : experiență și notație. Se poate foarte bine ca un șir de operații, de disociații mintale asupra evenimentelor tale sufletești să se găsească foarte bine consemnate într-o *permutare* a sintaxei (o permutare care, bineînțeles, nu contravine la păstrarea acelei permanențe, care este un anumit gen al limbei). Această înscriere a unei părți a evenimentului în chiar *specialitatea sintaxei* este suficient din punctul de vedere al enunțării lirice. *Orice comentare, în textul însuși al poeziei, ar fi o procedare școlară, oratorică, în orice caz antipoetică.* În matematice de exemplu, *fizionomia unei pagini ar fi sălbatecă și respingătoare, dacă s-ar stabili, în vederea unei*

claritäți totale, încheieturile cele mai mici ale raționamentului. E adevărat însă că în matematice cheia se poate găsi oricînd, pe cale de *gnoză*, de analiză. *Cîștigarea sensului unei poezii ermetice e mai întîmplătoare*" (s.n.). Deci, enunțul matematic devine ermetic prin eliminarea unor operații auxiliare, subînțelese. Enunțul poetic admite și el anumite permutări de sintaxă, ce dau valoare unor evenimente sufletești : *Explicitarea* totală, și într-un caz și în altul, este exclusă, deși aflarea sensului univoc al poeziei hermetice ține de hazard. Însă mai există și alt hermetism : „O a doua cauză care ar legitima poezia ermetică este de natură mai misterioasă. Thomas de Quensey, mare moralist, visător și critic englez, observă undeva că *simbolurile viitoarelor noastre sentimente pot foarte bine preexista acestor stări și atunci ele rămin, pentru conștiințele mai puțin devinatorii, ermetice*" (s.n.). Există, deci o *implicație esoterică* a cunoașterii, pe care o realizezi numai prin inițiere. Simbolurile originare, pierdute ca semnificație pentru unele conștiințe, devin hermetice. Ritualul de inițiere este necesar și cultul misterelor de la Abydos și Eleusis avea un caracter quasi-științific. Neexistînd o receptivitate reală, ca urmare a spiritului mediu al epocii, anumite lucruri exacte, cu valoare riguros științifică, își așteaptă alte durate de receptare, pentru a fi asimilate. Deci hermetismul formal nu se suprapune hermetismului propriu-zis. Unul admite o infinitate de semnificații, celălalt — numai una, și aceasta pe baza unei prealabile inițieri. Deci, Ion Barbu va conchide, referindu-se desigur și la sine : „E probabil că în vremea mult mai complexă în care trăim, în care *durate* felurite există alăturea, *conștiința unui poet să aibă neșansa să întîmpine conștiințele mai înapoiate ale contemporanilor*, fără ca cuvîntul înapoiat să aibă nimic peiorativ — conștiințe angajate în timpurile lor particulare. *Atunci se produce neînțelegerea*". (s.n.). Situația poeziei barbiene este cuprinsă toată aici.

9. Așa explică Dan Barbilian hermetismul de redactare al lui Karl Friedrich Gauss („Gazeta Matematică", mai 1955) : „Am pomenit de ermetismul memoriilor lui Gauss, în genere, și al faimoasei secțiuni a cincea, în particular. El derivă dintr-o *anumită concepție a artei teoremei, pe care Gauss o vedea ca un text august, ca o inscripție*, al cărei laconism e însăși garanția durabilității ei. Redactarea îi lua un timp considerabil, nu prin poleirea frazelor, ceea ce ar fi fost o zădărnicie, dar prin munca de eliminare a prisosurilor, de organizare internă a ideilor, de captare a lor, la izvorul cel mai direct. Idealul său e clasic și a fost admirabil definit de Minkowsky (vorbind de Dirichlet) : «un minim de formule oarbe unit cu un maxim de idei vizionare». Astfel, Gauss n-a publicat decît o fracțiune din ceea ce a gîndit de-a lungul unei vieți întregi. Sigiliul său personal închipuie un poem cu nu mai puține roade, iar dedesubt cuvintele «Pauco sed matura»" (s.n.). Gauss ar fi corespunzător în planul matematicii, exact cu ceea ce reprezintă poetul hermetic Ion Barbu pentru poezia română. Din nou, vorbind despre alții, poetul se autodefinește.

10. Ermetismul esențial al lui Moréas (după părerea lui Ion Barbu) vine din accesul la misterele orfice : „Cîteodată, unii se plîng de ermetismul lui Moréas. Dacă nu e vorba de dificultățile ridicate de datele mitologice — pe care le pot rezolva dicționarele — nici de cele provocate de concentrarea extremă a strofelor, din care orice tranziție este izgonită, atunci nu poate fi vorba decît de un singur ermetism : *acel copleșitor curent de gînduri și de emoții orfice...* Succesiunea anotimpurilor, îmbucătățirea lui Dionysos în peisaj, misterul germinării sînt resimțite de Moréas într-un chip sacru : ca un adevărat inițiat, gîfîind pe drumul care-ajunge de la Cefis la Eleusis. Această miere atică, atît de nouă, pe care-o aduce poeziei franceze, e mai degrabă spicul triptolemic : propria cunoaștere a unei Grecii mai profunde, pe care numai geniul lui Nietzsche ar fi știut s-o presimtă" (s.n.). („Jean Moréas" — „Viața Românească", anul XVIII, nr. 5, mai 1965). Deci iată-l pe Barbu confirmînd ideea că prin coordonata dionisiacă a spiritualității grecești, Nietzsche descoperea orfismul, misterele (într-un cuvînt *romantismul*). Acest gen de romantism devine *hermetismul esențial*, cum am mai spus.

II. CRITICUL LITERAR

Este indiscutabil că, din fulguranța referințelor barbiene la scriitorii români sau străini, se poate ușor depista vocația reală, *nemanifestată* îndeajuns, a criticului literar. Am văzut cum construiește Ion Barbu noul umanism matematic, bazat pe o viziune fundamental clasică. Elenismul ar conține deci aspirația neoclasică a poetului și teoreticianului. Dar, prin Nietzsche, Barbu descoperă latura romantică a Greciei antice, subsumată coordonatei dionisiace. Fondul romantic trimite direct la misterele orfice, care prin caracterul lor ocult ne apropie de hermetism, conturînd devenirea lirismului modern. Conjugarea neoclasicismului formal cu fondul romantic esențial dă o specie de lirism, căruia, în cazul lui Ion Barbu, i s-a spus hermetism. Deci, Ion Barbu este un poet modern, fiind clasic și romantic în același timp. Aparentul paradox se limpezește mai ușor, urmărindu-se „lecția" barbiană despre manifestarea *modernismului* și a *tradiției*. Acestea sînt „direcțiile" principale la care trebuie să se refere o *vocație critică autentică*. Criticul dă un tablou al lui Mendeleev în literatură, filtrînd în mod personal interferența celor două concepte, inventate desigur, mai ales din necesități didactice. Poezia modernă, în general, se încadrează fie la avangardă (modernism), fie la tradiție (tradiționalism). În definitiv, nu există tradiționalism pur, după cum modernismul este o vorbă goală. Arta se naște din osmoza inefabilă a celor două tendințe : tradiția conferă fondul pentru un salt calitativ, realizat prin spiritul inovator, modern, după cum modernismul

actualizează mereu tradiția. Din exterior, ceea ce astăzi se dovedește tradițional, a fost modern, și ceea ce este acum modern, mîine va fi numit tradiționalism. Curba poate fi ascendentă, deși sinuozitățile ei sînt adesea revolute. Cînd nimic nu este nou sub soare, un anume scepticism și o detașare superioară sînt atitudinile cele mai sănătoase. Oricîte *isme* s-ar vîntura în Europa, la noi asimilarea esențialului merge încet, dar bine. Așa ne-am trezit reînnoitorii artei în sculptură prin Brâncuși, după cum Urmuz a apărut, deloc întîmplător, drept un premergător „clasic" al suprarealismului. Brâncuși e un moment de sinteză în domeniul său, după cum este și Urmuz. Modernismul apare dintr-o necesitate intrinsecă, dar, uneori, poate fi și o exagerare. A te fixa la unul dintre cei doi poli este greșit, întrucît arta mare trebuie să fie în afara oricărei dogme. De aici paradoxala imposibilitate de fixare de către critică a poetului Ion Barbu, numit cînd parnasian, cînd hermetic, cînd pitoresc-balcanic. Aceasta este numai o delimitare exterioară, fiindcă etapele de creație ale poetului circumscriu unitatea interioară a *Viziunii,* într-o lapidară concentrare. Sensul intrinsec al acestui lirism este unic, însă pentru *cucerirea lui* trebuiesc trecute trei trepte inițiatice. Ajuns în vîrf, ți se dezvăluie perspectiva unică. Poesis-ul nu se lasă atins decît prin escaladări sistematice. Faptul că poezia lui Ion Barbu nu se trădează ușor, în ceea ce privește unitatea ei sistematică, nu-i decît un semn de înaltă valoare artistică. După încercări, repetate zadarnic, ți se relevă neașteptat glasul de înger. Hermes a dispărut, lăsîndu-te să judeci și să apreciezi singur. Dar asupra poeziei lui Ion Barbu, vom reveni mai în adîncime.

Deci să răspundem la întrebarea dacă Ion Barbu a fost și critic literar. Mai întîi, să cercetăm, încă o dată, criteriile axiologice care acționează în receptarea literaturii în general, deși *raportarea în absolut,* (cum se întîmplă de obicei în cazul lui Barbu) ne situează în afara oricăror criterii fixe. Opera e palpată cu antene inefabile și, în fine, ni se divulgă doar expresia emoției, receptoare, concentrate în axiomă. Ca și în cazul lui Baude-

laire, *subiectivismul critic* al lui Ion Barbu se subsumează geniului său creativ. Fie că acesta acţionează prin *afinităţi,* fie că se manifestă din necesităţi polemice, rezultatul examenului critic este *exact* în absolut şi numai spiritul mediocru se arată înspăimîntat de imaginea singulară ce i se deschide. Totuşi, la fel de fulgurant, spiritul barbian, scăpărător în polemici, care în sine erau simple lovituri de floretă, ocazie de divertisment pentru poetul însuşi (lecţii de înaltă ţinută în mînuirea stilului şi a ideilor pentru ceilalţi) s-a exercitat, deşi cu rare ocazii, şi asupra unor noţiuni fundamentale cum ar fi *spiritul modern şi tradiţia.*

1. DESPRE TRADIŢIE ŞI MODERNISM

Concepţia lui Ion Barbu despre manifestarea în poezie a acestor doi factori, aparent contradictorii, reprezintă cea mai lucidă sinteză. Spiritul modern este necesar poeziei ca factor indispensabil şi fatal de filtrare a tradiţiei. Prin spiritul modern al unei epoci se rezolvă modalitatea de acordare a tradiţiei cu noile realităţi estetice. În mod absolut, spirit modern înseamnă la Barbu „ancheta niciodată descurajată a condiţiilor frumosului necontingent" (1), iar tradiţia — „o experienţă în ascendenţă" (2), conformă în mod succesiv cu datele „anchetei". Astfel, modernismul, ca impuls perpetuu de înnoire, ar da o „geometrie calitativă" de preschimbare a tradiţiei. Tradiţia e un *dat* structural, care se transformă progresiv, prin innoiri succesive. Modernismul nu se constituie deci ca o *ruptură,* ci ca o *continuitate.* El nu lucrează prin *negaţie,* ci prin *asimilare.* Astfel, creatorul încearcă să dinamizeze tradiţia prin adaosul unei experienţe personale. Prin *cenzurarea* tradiţiei se urmăreşte o necesară eliminare a ceea ce este efemer, dar spiritul modern trebuie să-şi aplice sieşi o autocenzură permanentă, pentru a nu se aventura în neant. Procesul implică „aşteptare şi mediaţiune" (3), ceea ce nu trebuie confundat cu negaţia anarhică a avangardiştilor. Fronda trecătoare nu se suprapune în concepţia neoclasicistă a lui Ion

Barbu cu *Opera,* care trebuie să fie atemporală. La întrebarea lui Paul B. Marian „Ce credeţi despre noile curente poetice : expresionism, futurism, dadaism etc. ?" („De vorbă cu Ion Barbu", „Ultima oră", 28 septembrie 1929), Ion Barbu răspunde : „Vrei să zici : vechile curente... În măsura în care au însemnat *o revenire la imaginativ şi romantic,* tot binele. În măsura, în care au însemnat obraznică insurecţie, confuziune pederastă, reclamă dezmăţată, tot răul. Poezia e *contrarul stării permanente de revoluţie,* cum o definea unul din aceşti esteţi. *E o lirică dezordine rezolvată în linişte".*

Plecînd de la atare concepţie, se explică uşor fobia lui Barbu pentru aşa numitul modernism — sincronismul lovinescian, transplantarea directă a economicului şi ideologicului în artă. Arta propune anumite valori, ce ţin de specificul spiritual, dat, al unei epoci, iar sincronismul depinde de meandrele circumscrise de acest *dat.* Avem, astfel, doar un sincronism exterior în forme împrumutate, căci în latura propriu-zis ontologică, nici nu există un sincronism de tip lovinescian. Argumentul lui Barbu depăşeşte conceptul lovinescian al imitaţiei, fixînd figura unei eterne geometrii spirituale : „Nu sincronic şi în extensiune, ci pe linia de adîncime a misterului individual, vom descoperi fondul nostru de *identitate generală :* culoare ultimă şi rembrandiană, ireductibilul animal de lumină : experienţa pe care se va întemeia un clasicism fără laicitate, o muzică fără pasiune" (4). Fondul de identitate generală se descoperă, însă, individual, fiind o cucerire tragică a spiritului, iar nu o preluare de epigon (5). Sincronism creator nu există decît în absolut, fără colaborarea conştientă a spiritelor. În conceptul barbian de sincronism, de exemplu, Eminescu ar fi sincronic şi contemporan ca gen de sensibilitate romantică doar cu Leopardi, fără ca unul să ştie de celălalt. Un impuls de creaţie interior îi conduce la aceleaşi descoperiri. Rezultatul creator similar e întîmplător. Geniul caută pe căi diferite absolutul şi în măsura atingerii lui — *toate geniile sînt contemporane şi sincronice,* iar nu succesive. Arta tinde către o finalitate comună şi astfel se indică de către Barbu o contemporaneitate în absolut :

„Imnul spiritual e scris, fără colaborare, dar coeficient de poeți din țări și decenii diferite. Dar urechi de critic neinițiate (Lovinescu-n.n.) interpretează această *omogenitate concurentă* într-o coincidență materială" (6). Intuiția genială va capta aceeași imagine vizionară, în timpi și locuri diferite. Cunoașterea poetică are legile ei, și a descoperi aceste legi ar fi egal cu a inventa patentul industriei lirice. Aceleași *legi simetrice* pot duce pe creatori la același rezultat, dar nu prin sincronism istoric, ci prin „ridicarea unui helenism neistoric, altfel adevărat, prezent în gîndirea geometrică a lui Eudox și Apolonius, ajuns la expansiune în oda pindarică" — spune el în continuare în același articol.

În poezie, modernismul se referă la un „aspect secundar al recentului proces de limpezire și concentrare : recîștigarea prin cel mai recules act de amintire a unui sens pierdut de frumusețe". Astfel, re-crearea, „prin reminiscența activă a misteriosului Combray" de către Proust, se poate considera ca o înaltă experiență poetică, tocmai prin „concurența făcută duratei curente". Deci, poezia trebuie să îndepărteze accidentalul și sondajul său să meargă către arhetipurile originare, platoniciene. Ca și în „marele romantism", „fiind o atitudine de vis și extaz, poezia trece pe deasupra oricărui accident". Prin aceasta, viziunea devine clasică. Creația în sine trebuie să fie clasică. Accentul de purificare, întreprins de poeții simboliști, reprezintă o experiență necesară, alături de remarcabila experiență proustiană. Limpezirea modernistă în poezia lui Ion Barbu se altoiește pe trunchiul liric ce pleacă din Pindar. În felul acesta, în concepția teoreticianului Barbu, Pindar este primul mare modern, pe cînd suprarealiștii sînt doar niște falși moderniști. Metoda supra-realiștilor, de degajare a logicii de succesiune a visului, divulgă un simplu mecanism schematic, care nu duce la esența visului : „Trebuie să răscolești în domenii cu totul străine de literatură și de suprarealism, ca să rezolvi problema de lumină imanentă ce l-a preocupat pe Rembrandt, cel dintîi suprarealist." (8) Substanța visului, în esență romantică, constituie un mister din care numai vagi contururi se pot întrezări pe

căi cît se poate de dificile. Ea nu poate fi descoperită în ambiguitatea dicteului suprarealist ci, mai degrabă, în inspirația hymnică a vechilor greci care se reîntîlnește identică în romantism. Paradoxal, dar despre Ion Barbu s-a afirmat mereu că ar fi cel mai exacerbat modernist. Ieșirea din contingent, pentru o contemplație extatică a virginității germinale a lumilor, iată ce dorește Poetul-geometru. O asemenea *aventură creatoare* traversează, exemplar, toate experiențele poetice pînă la Pindar, recuperînd romantismul esențial și canonizîndu-l.

De mare importanță, pentru sensul dat tradiției de către Ion Barbu, mi se pare receptivitatea sa față de Eminescu (9). Aici se intercalează inaderența vehementă la celebra comparație între Eminescu și Arghezi, lansată de Felix Aderca și încetățenită apoi de către mai mulți. Pentru el, Eminescu înseamnă un tot aparte, străin de simplul meșteșug arghezian. „Om de gîndire și studiu concentrat", Eminescu filtrează valul romantismului german, „împietrindu-l alb și ideal, în felul regiunilor de pe lună" (10). Accentul cade pe conceptul filosofic ce fundamentează piscul eminescian : „Întrebările cunoașterii, înțelegerea muzicală a lumii dădeau perspective nesfîrșite versurilor lui, bătute : ca niște punți peste primejdii" (11). După Ion Barbu, Arghezi excelează doar prin vocabularul nou. Ceea ce îi reproșează acestuia ca o lipsă ar fi tocmai *selecția,* care la Eminescu este esențială. „Nobilul romantism" eminescian este asimilat de către Barbu, mai ales pentru valoarea gnoseologică, perenă, treptele impure ale eroticii și satirei fiind refuzate (12). Cînd vorbim, deci, despre romantismul barbian, înțelegem tocmai sensul ultim, gnomic, și nu retorica stufoasă și gesticulația anarhică. Opunînd pe marele romantic Eminescu, poetului „de cuvinte" Arghezi, Barbu vrea să-și exprime refuzul său față de poezia „de sentiment", ignară prin lipsa preocupărilor de cunoaștere. Reîntorcînd lirica la semnificația sa originară, poetul reține, din multiplele experiențe poetice, numai ceea ce răspunde acestui deziderat : starea de *gnoză* și extaza. În parte, marii romantici au poposit aici.

Ca și în matematici, *starea de gnoză* presupune anume „metodă" și tocmai lipsa oricărei metode face din suprarealiști niște diletanți în poezie. La ei, organizarea haotică dă o „geometrie" calitativă aleatorie : „Dimpotrivă, făcînd din Rimbaud un precursor, suprarealiștii refuză bucăților lui reprezentative orice idee de metodă. Sau mai degrabă, le atribuie un curios procedeu aleatoriu, datorit unei simple ciocniri de cuvinte" *(Rimbaud*, „Luceafărul", nr. 16, 1 august 1964). Tehnica lui Arghezi i se va părea, și din acest punct de vedere, inferioară. Respectarea unei anumite „invarianțe" ca în axiomatică, în dozajul verbal, fără a se exagera latura tehnicistă, sub controlul unor „subtile disociații intelectuale", dă greutate marii poezii. Poetul, conceput de Barbu, nu poate exista in afara intelectului, deci în afara unei structuri conceptuale. Contrar — se cade în „vorbărie, ori alexandrinism". Marele poet își construiește versurile care formează corpuri unitare, ca și cuvintele. În *Poetica domnului Arghezi,* Ion Barbu susține că „individualitatea noțională a cuvîntului trebuie să fie topită în aceea fonetică a versului", iar „versul vrea să fie cuvînt pentru el însuși. Părțile simple ale unei poezii nu sînt cuvintele, ci versurile". Ion Barbu instruiește cu subtilitatea și priceperea savantă a unui adevărat alchimist ; „Căci apele limbajului nu sînt și ale spiritului. Limbajul brut e asemenea lanțului de bușteni care înspumează rîul, mult mai la vale de iezerul natal". (*Pro domo,* semnat Dan Barbilian în „Ideea Europeană", XI, nr. 209, 1 decembrie 1927). Aici, printre altele, Ion Barbu mai spune : „Poezia trebuie să păstreze *invariante față de anume grupuri de transformări verbale.* Știind acest lucru, d-l Aderca va putea întreprinde «experința negativă» care îl înspăimîntă. ***In**variantul, permanența, e subtila disociație intelectuală.* Fără această preocupare de esențial și permanent, poezia s-ar preface în barbarie ; ori alexandrinism" (s.n.), de unde se poate extrage aceeași filtrare clasică a modernismului poetic. În această selecție de minereuri verbale, se include o „tehnică precisă, voluntară" (13), dar iarăși, fără adevărata inspirație nu e posibilă marea poezie, tehnica urmînd acesteia, deoarece harul poetic nu poate fi suplinit prin tehnică, oricît de voluntară. În partea de afirmație a vehementei diatribe *Poezia leneșe* („Viața literară", 10 martie 1928), Ion Barbu se întoarce iluminat către propria-i stare de grație : „Cunosc însă nepregetul ca singura viață ; singura sănătate, *liniștea dincolo-luminătoare a sufletului.* Singura noutate, *un gînd preexistent și regăsit :* nu ca termen al unui mers necesar, ci ca *dor al memoriei înfiorate"* (s.n.). „Dorul memoriei înfiorate" este extaza prin care poetul inspirat revelează insondabilul, se ridică spre transcendență. De aceea se așteaptă îndelung „rara aventură a unui vers într-adevăr esențial. Pentru acest fapt preponderent, pregătit de timpuriu cu mai mare avariție decît o abordare de astre, pentru determinarea și provocarea Versului Jubilator, Consistență și Nedeterminare unite, tehnicile oamenilor abia ajung". Această „aventură" nu este doar deliberare, ci și așteptare extatică. „Misticismul" creației are legi „nedeterminate" pe care nimeni nu le cunoaște. De asemenea iluminare sînt posedați, din cînd în cînd, marii poeți. Actul lor august participă la revelarea esențelor, la reintegrarea umanului prin transcendere. După „rara aventură", spiritul se reîntoarce în contingent, purificat, transmițînd starea sa și altora. Aceasta — pe cale estetică. Găsim aici un punct de divergență esențial între un poet cum este Paul Valéry și Ion Barbu.

În fond, Ion Barbu cere o reînnoire a tradiției ; ceea ce apare perimat ca valoare, trebuie depășit. Atunci bineînțeles că va lua atitudine față de falsul tradiționalism, „tradiționalismul timid" („Și fiindcă asociația vrea astfel, să definim chiar acum poziția noastră față de tradiționalism : lirica nouă nu are de combătut tradiționalismul ca atare, ci numai *tradiționalismul timid*") sau față de tradiționalismul decorativ al lui Nichifor Crainic. Așa, din lipsă de personalitate estetică, o operă literară va exalta valori mimetice, de mult perimate. Barbu vrea să respingă părerea, conform căreia a fi „tradiționalist" înseamnă a reveni din nou la un Asachi sau Conachi. Fără a respinge importanța, indiscutabilă în epoca lor, a acestor valori literare, Barbu condamnă poezia mimetică. Trebuie să se înlăture „accidentalul, particularul"

(14) și să se tindă către o viziune de ansamblu, către un echilibru care să amintească de clasicismul grec ; ceea ce nu interzice valorificarea tradiției (15). Eminescu e un exemplu în ascendență. Unicul. În secolul douăzeci, Barbu vrea o întoarcere la un mod „preexistent" care să valorifice experiența fundamentală a grecilor. Bineînțeles că, idealist în esență, ca orice mare poet, Barbu susține un stil atemporal, apropiat de formula oraculară a imnului pindaric. Concepția înaltă privind rostul creației se verifică în aplicarea concretă asupra literaturii. Criticul Ion Barbu se manifestă în primul rînd din *necesități polemice*. Spiritul său de negație este catalizatorul profund al unei *vocații creatoare* unice. Astfel, textul *Poezia leneșe* este exemplar prin atitudinea polemică. A refuza totul dintr-un peisaj literar, totuși bogat, este întristător, dar ebuliția scăpărătoare a polemistului își e suficientă sieși (16). Negarea lui Arghezi (după cum vom arăta și la capitolul despre „Polemist") nu reprezintă decît o excelentă ocazie de exteriorizare a vocației critice. Observațiile de amănunt, privind tehnica versului și bagajul lexical arghezian, rămîn valabile în continuare. E cert că, afirmînd propria-i poetică, poetul se arată restrictiv cu oricare alta : „Punctul ideal de unde ridicăm această hartă a poeziei argheziene se așează sub constelația și în rarefierea lirismului absolut, depărtat cu mai multe poduri de raze de zodia celeilalte poezii : genul hibrid, roman analitic în versuri, unde sub pretextul de *confidență, sinceritate, disociație, naivitate,* poți ridica orice proză la măsura de aur a lirei.

Versul căruia ne închinăm se dovedește a fi o dificilă libertate : lumea purificată pînă a nu mai oglindi decît figura spiritului nostru. Act clar de narcisism. Desigur, ca tot absolutul : o pură direcție, un semn al minții. Dar ceasul adevărat al poeziei trebuie să bată cît mai aproape de acest semn" (*Poetica domnului Arghezi*, „Ideea Europeană", IX 250, 1 noiembrie 1927).

În ceea ce privește polemica cu E. Lovinescu, aceasta a fost binevenită pentru clarificările teoretice excepționale. Polemica propriu-zisă nu era posibilă, întrucît punctul de vedere absolutizant al creatorului nu coincide cu acela nuanțat analitic al criticului.

2. AFINITĂȚI CREATIVE

Conform comentariilor sale, din literatura noastră numai trei personalități contemporane i-au atras atenția afirmativ. Criticul va proceda prin afinitate numai în cazul lui Lucian Blaga, Mateiu Caragiale și Al. Philippide. Pe Blaga îl aprobă combativ pentru explorările lirice pe tărîmurile somnului (17). Formula sa poetică, — spiritualitate a vizualității — „Geometrie înaltă și sfîntă", după enunțul dat de însuși Blaga, o consideră remarcabilă deoarece este tangentă cu propriile-i explorări. Admirîndu-l mai ales pentru fondul conceptual, îi refuză versurile în care tradiția este frîntă (versuri albe) și-i cere să depășească unele semne naive de pitoresc gîndirist : „Stilul poeziei d-lui Blaga nu trebuie să fie universal, în sensul imperial al catolicismului, ci intemporal și ceresc, ca Ierusalimul ortodoxiei, care — în nici un caz — nu s-a refugiat în fundațiile *Gîndirii*" (18). Pentru Mateiu Caragiale, Barbu are o adorație stranie, smerindu-se cu evlavie de oriental în fața atemporalității *Crailor*. Lumea impură cu izul unor umanități „probabile", creată de Mateiu, îi dă satisfacții perpetue. Este aici o afinitate adîncă de spirit. Un alter-ego al său, nerealizat, îl ademenește fîlfîind demonic, prin fața ascunsă sieși, o ipostază posibilă (19). Pe Philippide îl receptează pentru valorile romantice cuprinse în poezia sa, dar mai ales pentru procedeele intelectuale redate actului liric. Philippide ar fi un romantic de descendență novalisiană, dar caracterul *sistematic* al metodei sale lirice îl apropie de tagma matematicienilor. Exegeza asupra lui Philippide poartă un titlu la fel de sugestiv, *Salut în Novalis* („Vremea", III, 107, 27 martie 1930) pentru a ilustra punctul cel mai de sus al romantismului, prin prisma căruia Philippide ne face să „redevenim contemporanii lui Eminescu". Poetul *Stîncilor fulgerate* apare ca un explorator lucid al visului novalisian. Însă,

mai interesantă ni se pare pentru spiritul geometric al criticului, disociația întreprinsă aici între *alegorie* și *figurație* : „D-l Lovinescu, de exemplu, osîndise poezia lui Philippide tocmai pentru frumusețea sa cea mai rară ; declarase alegorie și procedeu unul din riturile rapsodice pe care, în lipsă de alt termen și pentru a-l opune alegoriei, îl voi numi : *figurație*. Ar fi deci între figurație și alegorie deosebirea cunoscută între *operație* și *formulă*. Operația : transformare, liberă permutare de chipuri în domeniul aceluiași grup. Formula ; doar memoria consemnată a uneia singure din aceste operații." În practică, „figurația e mai abstractă decît intuiția simbolică și mai naivă ca alegoria. A o confunda cu alegoria e o eroare sistematică, din acelea care altădată făceau pe domnul Lovinescu să ia poezia intelectualistă ca poezie parnasiană. (Aici Barbu vorbește despre poezia sa — n.n.) Procedeul figurației *(Pastel pustiu, Priveliște)* așa de frecvent în Philippide, se acopere de precedentul indiscutabil al lui Novalis". La fel ca și Baudelaire, Barbu știe să găsească *punctul nodal*, de la care pleacă Opera. Palpind *miezul de foc* din care se dezvoltă actul creator in sine, poți intui căile posibile de manifestare ale creatorului : „Nimeni în poezia noastră nu ne-a dat fiorul unui haos fără posibilități de revenire, opusul haosului virgin și biblic : *teroarea unui haos terminal*. Philippide înseamnă dezvoltarea unui sistem nou de axiome în posibilitățile liricei noastre" (s.n.). Iată intuită magistral evoluția poetului cu volumul *Monolog în Babilon*. Trebuie să remarcăm că în 1927 (Felix Aderca : „De vorbă cu Ion Barbu", „Viața literară", 15 octombrie 1927), Ion Barbu afirma : „Păstrez despre poezia d-lui Philippide o amintire unică. Aștept ocazia să mă confrunt încă o dată cu visul intens, arzînd acolo."

În mod deosebit, dintre poeții străini, Barbu se oprește asupra lui Rimbaud și Moréas, cărora le consacră pagini ce rămîn esențiale în bibliografia lor critică. În Moréas cel din *Stanțe*, vede pe valorificatorul modern al vechii atitudini aedice grecești (20), iar din Rimbaud reține sinteza genială a acestuia între extaz și viziunea geometrică

a unor cosmogonii (21). După cum se observă, afinitățile lui Barbu vizează mai ales formele de expresie, stilul. Viziunea unui stil geometric universal, care să înlăture pitorescul efemer, este, în fond, doar o aspirație ideală. Dar Barbu, tocmai în această esențială geometrizare a expresiei poetice, vede specificitatea artei, purificarea de orice contingent. Astfel, poezia engleză prin „contemplația cosmică" și „reveria transcendentă" e „asemănătoare științei". Semnalînd excluderea „temperamentalului" din poezie în „rînduri despre poezia engleză" („România nouă", 19 iunie 1921), Barbu extrage în același timp, ca o permanență, preocuparea de „spiritual" : „În contemplația cosmică sau reveria transcendentă, întocmai ca în actul rațional al abstragerii, spiritele se identifică. Cu acest înțeles poezia engleză e asemănătoare științei : și ea evoluează într-un cadru omogen și general. După cum o teoremă de geometrie elementară îmi dezvăluie din acest moment al devenirii, din complexul calitativ care se cheamă Euclid, tot așa de puțin ca legile atracției, de pildă, din turburea conștiință a lui Newton, comentatorul Cornului lui David ; la fel poezia engleză răsfrînge din variația timpului uman doar acea limfatică permanență, botezată pe nedrept spiritualitate."

O expresie complet geometrică va trata, însă, la Rimbaud și în propria-i poezie, despre increatul cosmic — zonă obscură și nedefinită, punct critic la trecerea către „naturi întregite" (22). Mișcarea dezordonată a acestei zone se echilibrează într-o expresie de senină liniștire, apolinicul formei strunind dionisiacul fondului. Fondul există în sine, suficient sieși, și, ca și în metoda axiomatică, „singură organizarea operației importă" (23), adică modalitățile de expresie ce convertesc artistic o realitate, dată sau ideală. Față de Edgar Poe, („extrema climă Edgar Poe"), admirația lui Barbu s-a manifestat mai ales în creația sa poetică, prin parafrazarea unor motive de cunoaștere din *William Wilson, Manuscris găsit într-o sticlă, O pogorîre în Maelström, Sonet — către știință, Israfel, Corbul, Ulalume* etc. (Nu altfel s-a întîmplat cu

Dan Botta, în *Eulalii,* 1931, motiv muzical preluat tot din Poe, ceea ce și explică apariția *Parafrazei* lui Ion Barbu drept introducere).

3. JUDECĂȚI DE SITUARE

Ca o ilustrare a intuiției critice barbiene, sînt demne de reținut fulgurantele *judecăți de situare,* întîlnite aiurea în declarațiile polemice, asupra scriitorilor români din diverse perioade ale literaturii. Se poate spune chiar că, la începuturi, Ion Barbu dă la iveală preocupări sistematice de critic, scriind recenzii aplicate, cum ar fi aceea despre Nichifor Crainic poetul (24), sau despre Felix Aderca prozatorul (25). Culegerea lui Crainic, *Darurile pămîntului,* i se pare tînărului recenzent „o culegere eterogenă de bucăți fulgurante, de altele simplu strălucitoare și în sfîrșit de pămîntii și nesigure încercări... Poetul Crainic nu e propriu-zis o intelectualitate și nici o conștiință lirică... El este mai presus de toate o puternică și deconcertantă vizualitate." Disocierile privînd tradiționalismul acestuia sînt exacte : „Talentul domnului Crainic e prin esență eclectic și tradițional (cel puțin așa apare în primele sale poezii). Destinul l-a orînduit să fie însăși zona de interferență a sufletului modern și a subtilității poeziei occidentale cu ingenuitatea și romantismul înaintașilor literaturii noastre". Considerînd că originalitatea lui Crainic „stă în eclectism", Barbu respingea de fapt poezia acestuia și pe principiul lipsei „activității reflexive" : „temperamentul poetului Crainic ne apare ca o vastă voință de amplificare. Această muncă nu a avut loc, poate, la lumina de lună a activității reflexive ci mai degrabă în noaptea fecundă a subconștientului". Asupra poetului Crainic, Ion Barbu va mai reveni de două ori, negîndu-l (26). Scriind despre volumul lui F. Aderca *Domnișoara din strada Neptun,* Ion Barbu apreciază *scriitura* gîndită a prozatorului și noutatea investigației : „E în nuvela asta o viziune a mahalalei, materială și bogată. Nu mahalaua schematică și caricaturală a lui Caragiale. Caragiale n-a înțeles niciodată ce belșug

de poezie balcanică închide Oborul sau Gropile lui Oatu", pentru ca să revină în același răspuns la anchetă, spunînd că romanele lui Felix Aderca „sînt un fel de comentar și o estetică mică a modelor indecente (minim de stofă și exces de nerușinare) din același imbecil deceniu". Peste zece ani, criticul Ion Barbu își retracta totul, încercînd să repare imprudența entuziastă de la începuturi. Paradoxal, însă, în modul ce-i aparține !

Aproape despre toți scriitorii români a referit Barbu, cu o ocazie sau alta. Știm înalta prețuire ce i-o purta lui Eminescu. De-asemeni, opunerea prozatorului riguros (matematician) Ion Ghica, „efeminatului" poet al *Rodicăi* (27). Asupra lui Arghezi și Lovinescu vom mai reveni în capitolul „Polemistul". Dintre contemporani, Barbu mai aprecia pe Vinea „al cărui vers arhaic, de Carte Orientală descîntă — forțează simpatia. Dar tocmai ca Blaga închină unei tehnice preeuclidiene" (28), pe Bucuța care, în *Cetatea de argint,* „tratează cu elemente de basm românesc tema celui de-al doilea *Faust,* într-o formă ritmică proprie" (29) și dintre tradiționaliști pe unul singur, Ion Pillat. „Iubirea lui pentru formele noastre cîmpenești și modul larg, încrezător de a le cînta (abia înnorat de o poetică melancolie, pentru cele ce nu se mai întorc), sînt așa de cuceritoare că, deși angajat într-o experiență poetică opusă, nu mă pot feri, cînd le recitesc, de emoție" (30). E de observat că sînt prizați în general autorii cu o tehnică poetică deliberată și nu spontană. Mai departe, Barbu îl consideră pe Anton Pann „geniul impersonal și fermecător al înțelepciunii tîrgovețe" (31). E curioasă aprecierea asupra lui Bacovia, prin care poezia „lirică" este repudiată : „Poeziile din *Plumb* ale lui Bacovia îmi apar astăzi ca aparținînd unei alte epoci. În orice caz, interregnul lui Bacovia s-a terminat. E adevărat că o netăgăduită durere se mărturisește în versurile lui și admirăm în ele un simț rar al desenului. Dar o poezie depresivă, de spovedanie și atmosferă, poezia care nu conține un principiu liberator, e o poezie lirică și ca atare nu mă interesează" (32). Pe Adrian Maniu, Ion Barbu îl vede ca o „victimă a arghezianismului" (33), iar Topîrceanu i se pare „pastiș" (34). Încolo, îi mai plac

„complexa d-nă Bengescu și rudimentarul Rebreanu" (35). Noua generație îi apare gregară, lipsită cu totul de personalități (36). Iată deci configurația sumară a hărții critice pe care o schița Barbu literaturii române. Desigur, a emite pretenții mai mari ar fi deplasat, întrucît „critica" sa era doar o formă de a se *situa* pe sine. Ca și în cazul lui Baudelaire sau Mallarmé. Hotărît lucru, critica poeților, cind se exercită în Absolut, luminează tenebrele Operei, captînd voci de „dincolo", unde criticii-critici nu pătrund decît foarte rar. Ei doar reiau sugestiile fulgurante ale poeților despre ei înșiși și le amplifică, explicitîndu-le. Într-un fel, criticii geniali pot fi tot atît de mari poeți, după cum poeții mari își refuză șansa de a deveni mari critici. Orgoliul actului revelatoriu se manifestă restrictiv față de prea desele exteriorizări. Inițiații ieșeau din templu cu degetul pe buze. Cu cit știi mai mult, cu atît mai mare trebuie să fie tăcerea. Sau, revelînd, aceasta nu este posibil iarăși decît pe un ton sibilinic. Nu toți trebuie să înțeleagă același lucru. Poet genial, Ion Barbu postulează întotdeauna cu tonul august al unui inițiat. Raportările sale se fac pornind din Absolut și deci interpretările posibile sînt infinite. Conceptul lui Barbu despre actul creator reprezintă punctul de vedere al unui *poet* și deci o modalitate de mitizare, conturînd o mitologie abstractă, incomodă pentru o receptare mai largă, dar aceasta nu îndreptățește o critică negativistă în mod aprioric din cauza neaderenței la concept. Am descris aici, „critica" poeziei după propriile intervenții ale lui Ion Barbu, pentru o posibilă interpretare a liricii sale, mai apropiată de ceea ce este aceasta în esență.

1) *Poetica domnului Arghezi*, „Ideea Europeană", an IX, nr. 250, 1 noiembrie 1927.

2) I. Valerian : „De vorbă cu d-l Ion Barbu", „Viața literară" nr. 36, 5 februarie 1927.

3) *Poetica domnului Arghezi*, „Ideea Europeană", IX, 250, 1 noiembrie 1927.

4) *Evoluția poeziei lirice după E. Lovinescu*, „Ideea Europeană", 1 decembrie 1927.

5) Eliminarea oricăror influențe exterioare exclude sincronismul din poezie : „Așadar, invențiunea poetică maximă apare mentalității acesteia de croitor, a fi gîndirea numai cu o lună întîrziere a ceea Parisul sau Münchenul au încetat de a mai gîndi". *(Evoluția poeziei lirice după E. Lovinescu).*

6) Idem.

7) I. Valerian — „De vorbă cu d-l Ion Barbu", „Viața literară", nr. 36, 5 februarie 1927.

8) Idem.

9) Într-o anecdotă, în literaură cu Ion Barbu, Șerban Cioculescu afirmă că acesta i-ar fi pus, odată, următoarea întrebare : „Îți mai place Eminescu ?" și la răspunsul afirmativ al lui Cioculescu, Ion Barbu ar fi replicat : „E învechit... Nu e ca Matei...". Desigur, că, în asemenea ocazii, poetul se comporta teribilist, din necesități curente de bravadă în fața unui critic. Stupefacția lui Șerban Cioculescu îi satisfăcea vanitatea de original.

10) *Poetica domnului Arghezi*, „Ideea Europeană", IX, 250, 1 noiembrie 1927.

11) Idem.

12) La ancheta „Dacă ar fi trăit Eminescu...", întreprinsă de Mircea Damian, în „Vremea" (II, 94, 25 decembrie 1929), Ion Barbu dă următorul răspuns edificator : „Ar fi renunțat să publice în volum părțile de satiră din *Scrisori*, ar fi ars versurile de amor și s-ar fi adîncit în matematice pe acre începea să le cunoască".

13) *Poetica domnului Arghezi*, „Ideea Europeană", IX, 250, 1 noiembrie 1927.

14) *Evoluția poeziei lirice după E. Lovinescu*, „Ideea Europeană", 1 decembrie 1927.

15) În direcția aceluiași clasicism de sursă elenistică, G. Călinescu afirma în *Sensul clasicismului* (1946) : „Noi sîntem, geografic și spiritual, mai aproape decît mulți alții de străvechea Eladă". Îndemnul spre construcția, solidă și perenă, a clasicilor, îl face G. Călinescu aproape în același mod cu Ion Barbu. Viziunea spiritelor dotate genial se întîlnește în absolut, în aspirația de a crea atemporal și etern.

16) „Poezie leneșă iarăși : jalnica, cerșetoarea cantilenă a nomazilor ultimi-simboliști. Palidă ca un altoi neprins ; oribilă, tremurătoare ca un plămîn expectorat — fie buretele răcoritor pentru fruntea (enormă) a vreunui critic, congestionat pînă la urmă, nedumerit, nefericit de viforul și săbiile albastre și adîncul de rai în care vrea să fie văzut Spiritul. Poezie leneșă ; poezie sinceră, inepta insistență de a scrie versuri cum vorbești, banalul reabilitat, curcit cu sensibilitatea ; sărăcia poeților provinciali de a prefera o predică protestantă unui text august și revelat..." (*Poezia leneșă*, „Viața literară", 10 martie 1928).

17) „Astfel, d-l Blaga propune la rîndu-i un anumit *verde*, ca veridică lumină a filonului nocturn, visul. Lumina de asemenea : a zodiilor, a Mormîntului sărit din peceți la cutremur, a punților nevertebrate dintre pămînturi și ultime judecăți. Somnul, cu grafica lui variabilă, cu deplasări răsturnătoare conciliate în unitatea pădurоasă și contradictorie a creației, e o formă de existență mult mai complectă ca existența diurnă. Întronat, acolo, stă Sufletul, categorie căreia Edgar Poe îi făcea să *corespundă* cîmpul strict al poeziei. Această nuanță trebuie reținută și identitatea riguroasă denunțată, poezia fiind de asemenea opera de voință și discriminare. Eroarea suprarealistă constă tocmai în confruntarea legăturii meriedice dintre experiența-somn și actul-poezie cu una eloedrică. Închide poezia d-lui Blaga această experiență ? Mai puțin ca teatrul lui cred eu. *Fapta* se desfășoară în chiar cămările încongruente ale visului. Solemnitatea *Laudei somnului* vine din altă parte. *O altă memorie se obliterează aici : memoria colectivă a rapsozilor și profeților proclamînd istorii împlinite sau numai necesare. Durata specială a poeziei d-lui Blaga e durata Fabulei, vis al umanității"* (s.n.) (*Legenda și somnul în poezia lui Blaga*, „Ultima oră", 24 februarie 1929). Blagianismul este cuprins în această formulă lapidară.

18) Idem.

19) Ion Barbu va apropia în *Răsăritul crailor* („Ultima oră", 1 mai 1928, unde în aceeași pagină Emanoil Bucuța, într-un articol *Craii de Curtea-Veche și cai cabrați* îl consideră pe Mateiu Caragiale un neoromantic) pe autorul *Crailor* de Dostoievski, făcînd considerații cu caracter ocultistic : „E prima oară în literatura noastră și a doua oară poate în literatura universală (cazul lui Dostoievski, mai complex, trebuind cercetat cu altă grije), cînd natura planetară se substituie naturei biologice, sociale ori simplu umane, a eroului de roman obișnuit. Cu toată fața lor pămîntească, cei trei Crai sînt numai în al doilea rînd oameni, dar în primul rînd : axe universale. Iar numele plutonian al lui Pirgu e de scîrbă și de spaimă... Nu cunosc meditație mai gravă asupra ticluirii și aventurii Ființei ca această carte de înțelepciune, pe care un act de discreție și gust o disimulează sub grele catifele de pitoresc oriental." În același timp, Ion Barbu leagă înțelegerea *Crailor* de operațiile matematice : „Matematicienii și poeții vor înțelege, singurii, taina acelui procedeu de *exhauțiune*, de epuizare a calităților unei figuri — generoasă și liberă construcție a transcendenței. Lumile matematice sînt vizibil exterioare : numai elanuri somatorii virtuale, acumulări de operații le leagă. Extremele bogății, onoruri, frumuseți și vicii atribuite

de Matei Caragiale personagiilor sale sînt de aceeași natură cu infinitatea de operații care ne dezleagă de o lume de ființe algebrice, pentru un grad superior de transcendență. În literatură, idealitatea personagiilor se obține printr-un exces de dărnicie."

20) *Jean Moréas*, conferință in limba franceză, 1947, tradusă și publicată de Romulus Vulpescu în „Viața Românească", XVIII, 5 mai 1965.

21) În *Rimbaud* („Luceafărul", VII, nr. 16, 1 august 1964) Ion Barbu dă o interpretare nouă sonetului *Vocalelor* : „Ce altceva poate fi celebrul sonet al *Vocalelor*, dacă nu o revizuire — prin extaz — a zilelor enorme ale creațiunii ? Este interesant să menționăm o anumită simetrie care apropie faimosul sonet de cea mai grandioasă dintre poemele umane, *Apocalipsa sfîntului Ioan*. Acolo, la fiecare sunet de trîmbiță a îngerului un sector de soare se acoperă de umbră. La fel ca în *Apocalipsă*, numai că la celălalt capăt al lanțului de efecte și de cauze, cele cinci sunete fundamentale ale limbajului, vocalele, dau — la Rimbaud — măsura imaginilor acestor zămisliri uriașe... Departe de-a fi aplicarea unui adevăr, de altfel îndoielnic, de psihologie experimentală, sonetul *Vocalelor* ilustrează propria metodă a lui Rimbaud ; asemeni astronomului care realizează cantitativ cutare eclipsă ori cutare catastrofă cosmică revolută, el ne face să asistăm la spasmul inițial al universului nostru..." Viziunea asupra poeziei rimbaldiene conturează propria-i experiență poetică. Ea trebuie avută în vedere pentru analiza poeziei barbiene.

22) *Rimbaud*, „Luceafărul", VII, nr. 16, 1 august 1964.

23) *Numerus*, vol. 10, 1943.

24) *Opera de artă concepută ca efort de integrare*, „Umanitatea", anul I, nr. 3—4, august-septembrie 1920.

25) *F. Aderca (Prozatorul)*, „Universul literar", anul XXXVII, nr. 11, 27 martie 1931.

26) Răspunzînd la „ancheta despre poeți și prozatori" („Ultima oră", 19 aprilie 1929), unde vorbește de „misticismul eminamente agricol" și în interviul luat de Paul B. Marian („De vorbă cu Ion Barbu" — „Ultima oră",

28 septembrie 1929) : „Pentru tradiționalismul mai didactic al lui Nichifor Crainic, am destulă stimă. Acum zece ani, aveam chiar entuziasm. De atunci, o conștiință mai adîncită a poeziei, mă îndreaptă s-o așez într-un sistem mai larg de referințe, fără coordonate de loc și timp".

27) *Formația matematică*, „Secolul 20", nr. 2, 1964.

28) Felix Aderca : „De vorbă cu Ion Barbu", „Viața literară", an. II, nr. 57, 15 octombrie 1927.

29) Idem.

30) Paul B. Marian : „De vorbă cu Ion Barbu", „Ultima oră", 28 septembrie 1929.

31) Idem.

32) Idem.

33) *Poetica domnului Arghezi*, „Ideea Europeană", 1 noiembrie 1927.

34) *Evoluția poeziei lirice după E. Lovinescu*, „Ideea Europeană", 1 decembrie 1927. Dar mai există o referință barbiană la Topîrceanu, relatată de Constantin Ciopraga in articolul *Ion Barbu și „Viața Românească"*, *(Portrete și reflecții literare*, București, Editura pentru literatură, 1967, pag. 300—304). La observațiile redactorului „Vieții românești" care era pe atunci (1921) G. Topirceanu, tînărul poet, doctorand în matematici la Göttingen, se arăta mai docil decît ni-l închipuiam, făcîndu-i acestuia cîteva evidente amabilități interesate, ce caracterizează de obicei pe un debutant în fața maestrului : „Rîndurile dumneavoastră de înțelegere simpatică — îi scria Barbu lui Topîrceanu, din Göttingen, Theaterplatz 318, — m-au bucurat și întărit. E mîngîietor să te găsești în consonanță cu unul, doi din contemporanii tăi. Asta îți dă acel dram de prezumție, fără de care nu poți stărui într-o atitudine literară. Ecoul găsit în dumneavoastră de încercările mele — să v-o spun ? — îl așteptam. Pe deasupra brutalităților și dulcegăriilor sămănătoriste și de-a curmezișul importurilor de poezie străină, dumneavoastră ați zărit și alergat la adevăratul izvor al simțirii valahe ; humorul și dragostea pentru lucrurile umile /.../. Fără să vreau mă gîndesc la una din bucățile dumneavoastră. Cum îi spune, unde am citit-o și cînd ?... Viziunea centrală mai stăruie ; un popă

proptit in scări, sticlos de promoroacă și încadrat într-un desen de iarnă, dă pe gît o ploscă de țuică și se pierde în gîlgîitul... sfîntului duh. Pe urmă își vede de drum." Mai departe, Ion Barbu „mărturisește" cu umilință că de mult și-a făcut din G. Topîrceanu (alături de A. Pann) „un patron indigen" pentru poezie. Față de toate aceste „complimente" ale pseudo-debutantului din 1921, duritatea de ton din 1927 este necruțătoare. Cel care nu l-a cruțat pe Arghezi nu se mai poate exprima binevoitor față de poezia lui Topîrceanu.

35) I. Valerian — „De vorbă cu d-l Ion Barbu", „Viața literară", 5 februarie 1927. Cu altă ocazie, în interviul dat lui Felix Aderca, elogiind Cercul „Sburătorului" pentru aportul său la mișcarea prozei („Cercul «Sburătorului», în care am fost obicinuit să întîlnesc și pe intensul, colțurosul romancier Rebreanu, iei seama că înflorește de prozatori ? Archip, Papadat-Bengescu..."), face și o observație de *tipologie a prozei*, pornind de la Thibaudet („Aș fi dorit «Sburătorului», însuflețit de spiritul *ionian* — în sensul dat de Thibaudet...") ceea ce dovedește că Ion Barbu era un „critic" citit...

36) „Nu înțeleg noua generație. Spiritul ei de grup mă jignește, obligîndu-mă să-l compar cu nevoia organismelor primare de a se grupa în colonii" (Paul B. Marian — „De vorbă cu Ion Barbu", „Ultima oră", 28 septembrie 1929).

III. POLEMISTUL

Nimic nu individualizează mai pregnant personalitatea literară a lui Ion Barbu decît fervoarea extraordinară a polemistului. Talentul său include sinteza între silogismul uscat maiorescian și expresia tare muntenească. Arma ascuțită a polemicii caracterizează epocile de înaltă efervescență creatoare. Cînd e lipsă, divulgă faze de secătuire și sterilitate foiletonistică. La noi, între cele două războaie, ideile se incrucișau pe un cer literar bogat constelat. Un polemist de prim rang, nestimulat îndeajuns, detașîndu-se in epocă, era Ion Barbu. În preocupările literare, teoreticianul solid era dublat de publicistul de acută mobilitate pamfletară. Această latură a geniului barbian, in mare parte neglijată, deschide largi perspective de cuprindere a ciudatei sale personalități. Teoreticianul Ion Barbu nu s-a exteriorizat decît în cîteva rarissime ocazii, cu prilejul punerii la punct a esențialelor controverse. Oficierile de critic se pun sub semnul celei mai vehemente lupte de idei, într-o formă de rară originalitate, nemaiîntîlnită la noi de la Maiorescu încoace. Curajul ieșirilor polemice, împotriva unor autorități incontestabile, atunci ca și acum, ca T. Arghezi și E. Lovinescu, a uimit și umplut de consternare pe contemporani. Cei mai mulți, din micime și ignoranță, l-au insultat, mai ales din imposibilitatea de a-i ține piept, intr-o polemică intelectuală, de înaltă ținută. Căci, cum e știut, polemica cere adversari de idei, cel puțin pe potrivă, pentru a se putea desfășura după legile unei nobile lupte. E cunoscut, de altfel, că în focul ciocnirilor pole-

mice, s-au limpezit de-a lungul timpurilor, esențialele chestiuni literare europene. La noi, însă, în afara polemicilor maioresciene, mai toate controversele literare s-au stins imediat, ca niște focuri bengale. Astfel, decăzînd repede în atac la persoană, s-a ajuns, de obicei, doar la penibile injurii. Nu altfel stau lucrurile cu adversarii lui Barbu. Doborîți în duelul de idei, neînțelegînd rigoarea concentrată a raționamentului său, aceștia i-au contestat în cor capacitatea de literat, alungîndu-l spre ținuturile abstracte ale geometriei și algebrei axiomatice. S-a pierdut, astfel, din păcate, ocazia rară a unei reînnoiri fundamentale a principiilor noastre literare. Dintre contemporani, foarte puțini au intuit talentul polemistului, susținîndu-l și justificîndu-l, din punct de vedere principial. Astfel, în „Viața literară" din 17 decembrie 1927, sub titlul *Elogii pentru libertate,* G. Călinescu afirma: „O cauză bine apărată e aproape o cauză dreaptă. Cine, atacînd, nu rămîne la triviul goalelor injurii, ci își justifică repulsia principial, este un senin. Ideea vrea să zică liniște. Iată de ce articolele d-lui Barbu, ni se par că sînt niște manifestările unei activități critice îndelung hermetice, provocată la act de demnitatea curajului." (Vom analiza amănunțit argumentele aduse de G. Călinescu, în sprijinul „ieșirilor" polemice ale lui Ion Barbu. Pledoaria sa va întrista iremediabil pe olimpianul mentor al „Sburătorului", împotriva căruia sînt îndreptate săgețile polemistului.)

Neavînd însă adversari pe măsură, Barbu s-a exercitat, adesea, în gratuite și savuroase diatribe la adresa unor contemporani, care au reușit să-l provoace la *act,* cum a fost cazul lui Romulus Dianu (cronicar literar la „Rampa") sau chiar și al lui F. Aderca sau Vladimir Streinu. Aceasta va fi o altă formă de polemică, degradată în pamflet, dar tot atît de interesantă, dincolo de unele exagerări de ambele părți. Ideologia literară barbiană, concentrată în articolele sale polemice, nu o vom discuta aici decît în mod accidental, întrucît am analizat-o mai pe larg la „teoria poeziei". Reluarea unor argumente, pentru edificarea de substanță a polemicii, va fi însă inevitabilă. Mai precis, ceea ce ne propunem este

o scurtă incursiune în mijloacele și tactica polemistului, urmînd itinerariul transcris de autor. Considerațiile asupra artei poetice îmbracă la Barbu, după cum am văzut, forma oraculară a unui text revelat. Inițierea nu este posibilă decît pe un ton august, adevărurile axiomatice eliminînd orice redundanță. Demonstrația era cuprinsă în decizia și precizia afirmațiilor. Aceste formulări, implicînd o anume impersonalitate, se exteriorizează de cele mai multe ori într-o expresie lapidară unică. De aici polemica ABSOLUTĂ. *Ion Barbu nu poate să afirme nimic înainte de a nega totul.* Susținerile sale teoretice, juste în plan absolut, sînt desigur *subiective* pînă la arbitrar, considerate în consensul lor relativ. De aceea, Barbu *va polemiza etern, indiferent că respinge sau aprobă pe cineva sau ceva.* Polemica va fi astfel o *metodă de instruire literară.* Într-o epocă atît de pestriță și eflorescentă, nici nu exista altă cale. Polemica lui Barbu nu vine atît din umoarea temperamentală, deși contribuie și aceasta, cît din fervoarea ideatică. Călinescu va accentua asupra acestui aspect al „seninătății" polemice barbiene. Atitudinea polemică, congeneră naturii poetului, pare a fi anticipată chiar în interviurile la care a răspuns, înaintea „ieșirii" față de poetica argheziană.

În interviul luat de I. Valerian („De vorbă cu d-ul Ion Barbu", apărut în „Viața literară", anul I, nr. 36, 5 februarie 1927), Ion Barbu se manifestă subiectiv în legătură cu poezia contemporană, din resorturi pur arbitrare: „În poezie, prefer pe Ion Vinea, Al. Philippide, la care voi adăuga, chiar dacă ar fi să-i fac în necaz, pe Aderca, liricul, autorul poeziei *Medievală,* pe care-l prefer prozatorului. De ce? Fiindcă așa vreau."

În același an, tot în „Viața literară" (anul II, nr. 57, 15 octombrie 1927), răspunzînd, de această dată, lui Felix Aderca, Barbu își anticipa atitudinea față de Arghezi: „Trecerea la poezia noastră o menajezi impunîndu-mi să-ți vorbesc întîi despre domnul Arghezi. E comparabil cu Hugo în literatura noastră. Cîtă circulație de cuvinte și ce varietate de teme! Nici fenomenul hugolatriei nu-i lipsește." Mai tîrziu, după răcirea polemicilor, Barbu va referi din nou, asupra poeziei, de data asta, răspunzînd

lui Paul B. Marian (în „Ultima oră", din 28 septembrie 1929). Poezia de atunci i se părea „scrisă în general într-un spirit diletant, școlar, maimuțăresc"... Revenind „cît privește Arghezi, îl consider un autor de *reușite ;* astăzi nici chiar atît. Patron al literaturii biletelor de papagal, delincvescent amestec de pamflet și suspectă galanterie". Despre noua generație se spunea, anticipîndu-i-se cu exactitate evoluția : „Nu înțeleg noua generație. Spiritul ei de grup mă jignește, obligîndu-mă să-l compar cu nevoia organismelor primare de a se grupa în colonii." Intuiție justă a lipsei marilor personalități, care să ofere un relief de piscuri și văi. Pus în acțiune malaxorul „critic" barbian sparge crusta oricărei probleme, dezvelindu-i miezul ascuns și obscur. În cîteva fraze, rostogolite strîns, el epuizează, în substanță obiectul, „posedîndu-l" definitiv, și apoi trece senin la altceva. O atît de stringentă rigoare, în punerea și rezolvarea problemelor, literatura română nu a mai cunoscut.

Avîntul polemic, înnăscut, al lui Barbu, este comparabil cu cel al Heliade, în ce privește creionarea portretistică a adversarilor. Îmbinînd înflloritura expresiei heliadești cu armătura strînsă a silogismelor maioresciene, Ion Barbu se divulgă, în estetica sa, *un prozator de prim rang al literaturii române.* Atîta stringență și rigoare, proza critică românească nu a mai atins. Într-un joc aproape gratuit, Barbu nu acceptă nicidecum (ca și mai înainte Maiorescu), posibilitatea existenței unui adversar superior. Astfel, polemica sa va lua aspectul unui turnir demonstrativ, în care toate mișcările și fandările trebuie să ilustreze nu atît slăbiciunile victimei cît mai ales nobila măiestrie a învingătorului. Ion Barbu intră în scenă înarmat cu toate armele, asemenea unui samurai. Acestea vor fi folosite, însă, doar în măsura în care va fi nevoie. Simpla lor aruncare în arenă va stîrni o atît de mare spaimă adversarilor, încît lupta e ca și cîștigată de la început. Totdeauna și oricum, victoria îi va reveni. De cele mai multe ori, cu demnitatea unui adevărat cavaler, Ion Barbu renunță la unele atuuri, coborîndu-se la nivelul adversarului și înfrîngîndu-l cu propriile-i mijloace. De obicei, inițial, Barbu atacă tran-

șant, în punctul cel mai slab, ales cu discernămînt, demoralizîndu-l. După ce îl lasă să-și tragă răsuflarea, parcă el însuși jenat de neputința acestuia, se apucă să-i demonstreze cu loialitate și argumentat, la obiect, toate slăbiciunile și insuficiențele, adesea lăudîndu-l, însă numai infim, ca simpli termeni de comparație. Ironia, incifrată și irizată în verb, scapără malițios și ascuțit. La sfîrșit, concentrează sintetic, făcînd generalizări ce depășesc subiectul, și apoi, plictisit, îl anunță că a „terminat" cu el pentru totdeauna. Gestul este apodictic, iar efectul surprinzător de puternic. Arghezi însuși n-a ridicat mănușa, dovedind prin aceasta inadecvarea mijloacelor sale la o polemică de asemenea forță. Armele argheziene erau prea fragile. Într-adevăr, consternarea contemporanilor a fost indescriptibilă, la atacul fulminant îndrăznit de Barbu împotriva eșafodajului arghezian, tocmai în momentul încoronării poetul, prin apariția volumului *Cuvinte potrivite.* Față de ovațiile prelungite ale criticii oficioase și oficiale, *Poetica domnului Arghezi* pusă sub un motto din *Ulalume* a lui Edgar A. Poe („Cu încruntare mă-ndoiesc de acest astru"), părea un act temerar și numai o *poziție critică,* absolut întemeiată, îl putea justifica. De aceea, măsuri de precauție trebuiau luate, începînd chiar de la motto. Tonul este solemn și grav, deși de la început instalat fundamental în negație. Detașarea disociativă a tonului, de clinician indiferent, nu lasă loc vaticinației. „În cunoștință, în sfîrșit, de conținutul volumului *Cuvinte potrivite,* iau seama că titlul se irizează de un anumit humor. Asemenea titlu nu s-a putut prezenta poetului decît (veritabil act stîng și freudian) într-una din acele stări de amurg în mijlocul vieții diurne, pline de «actes manqués de la vie». *Adevărate potriviri de cuvinte :* aceasta este poezia Arghezi, așezare mozaicală după o foarte primitivă preocupare de culoare, niciodată ridicată la vibrarea și incandescența modului interior. Gloria ei, pregătită în redacția foilor israelite, agitată de îngerul fierbinte Cocea, îmbrățișată din două părți de suprarealiștii și tradiționaliștii bucureșteni, revendicată de *Viața românească,* e cel mai indicat astru pentru pei-

sajul nostru literar : mahalagiu agricol sau haiducesc." Deși, din această introducere, pare că obiectul polemicii a fost definitiv compromis, în continuare vor urma explicațiile. După ce s-a expus, la modul general, geografia sumară a cadrului, se trece *ex abrupto* la demonstrație. Ceea ce ne spune polemistul nu-i chiar atît de nou. Important e numai *tonul tranșant de delimitare*. Subiectiv, atacînd, Barbu se explică pe sine prin paralelism antagonic. Poetica „meșteșugărească" a lui Arghezi, „migala" sa de bijutier asupra cuvîntului, le cunoaștem. „Domnul Arghezi face poezii cu inocenta aplicațiune spre migală a unui ceasornicar. Cîteodată trece și la bardă. O poartă țărănească în vopseli tîrgovețe ia ființă. Alteori, travestit în brodeuză ia acul, foarfecile și lucrează pe olanda «à jour»". De la poetica inferioară, „măruntă și manufacturieră", se va trece direct la desemnarea substanței acestei poezii decurgînd dintr-o asemenea poetică elementară : „Ne găsim în prezența banală a unui poet fără mesagiu, respins de Idee, ca altădată de macerările vieții ascetice." Desigur, într-o expresie comună, nici nu se pot turna idei înalte. Cam asta vrea să spună Barbu, cînd face comparația cu Eminescu ; Arghezi a frapat contemporaneitatea printr-o inovație lexicală exterioară, pe cînd Eminescu s-a izolat în promontoriul transcendent al „nobilului său romantism". Eminescu ar reprezenta un ascendent de substanță, pe cînd Arghezi s-ar reduce doar la reforma lexicală. „Eminescu era mai ales om de gîndire și studiu concentrat. Și iată, atingem culpa originară a poeziei Arghezi, principiul de osîndă pe care îl închide. *E o poezie castrată.* Atributul clar al ideii i-a fost smuls. Vagi funcții feminine o tulbură și atunci se întoarce sau se epuizează în spume de injurii. Cel mai adesea împletește, palidă și moscovită, plezne și cozi de versuri. Plasticitatea masei ei verbale merge pînă a se turna în grele mașini teologice, parodii de sfinte mistere." Dincolo de „poetica" inferioară, rezultatul acestei metode va fi o poezie de pitoresc. (Doi detractori ai lui Barbu, Lucian Boz și Ion I. Cantacuzino, vor întoarce această acuză împotriva celui care o aduce). Singura preocupare la Arghezi vizează

materialitatea poeziei, lipsind orice „geometrie calitativă": „Amănuntul e căutat, opulent și gros. Dar distribuția principalelor motive se face conform unei estetice mecanice. Estetică de covoare oltenești. Schema a ceea ce trebuie să numesc *geometria calitativă* a poeziilor domnului Arghezi, e cu totul oarecare." Exemplificînd, Barbu vrea să demonstreze că Arghezi nu numai că nu animă idei în poeziile sale, dar însăși tehnica versului este primitivă. Observațiile de amănunt sînt interesante și, în măsura în care Barbu opune propria-i poetică celei argheziene — adevărate ; aliterațiile sînt adesea linoase („Vino-mi tot tu-n fereastră") ; „efortul de construcție" este într-adevăr minim, mai ales că retorismul înaintașilor Alecsandri, Bolintineanu, Eminescu, se face simțit în multe strofe, „pastișele eminesciene" fiind abundente. Aici, Barbu dovedește pertinente calități de critic, ceea ce nu s-a observat în epocă (sau în orice caz, s-a *tăcut).* Polemistul găsește însă ocazia să fie și generos, recunoscînd valoarea unor poeme : „Dar printre mari baloturi de mărfuri din Sud și din Nord, pe acest chei de schimburi literare al *Cuvintelor potrivite,* cîteva (foarte puține într-un volum de o sută de poezii) veritabile insule de azur esențial. Datorez domnului Arghezi să citez una cel puțin din aceste trei sau patru foarte ridicate bucăți. *(Niciodată toamna, Psalm 21, Inscripție pe un portret, Inscripție pe un pahar)".* Dar, speriat de a fi lăudat prea mult, polemistul va retracta aproape tot, considerînd că aceste excepții își află o cauză în jocul hazardului. Astfel, chiar dacă „un păcat de facilitate umbrește poezia domnului Arghezi", Barbu îi va găsi, cu condescendentă mărinimie, o valoare sămănătoristă-poporanistă : „Majoritatea *Cuvintelor potrivite,* cînd nu sînt ortodoxe (în felul domnului Nichifor Cranic), sînt sigur semănătoriste." Astfel, în mod paradoxal, dar verosimil, el interpretează poezia *Belșug* ca semănătoristă. Dincolo de exagerarea polemică, vom recunoaște o oarecare întemeiere în această situare, căci ciclul *1907,* de mai tîrziu, este, cel puțin prin fond, datorat unui neopoporanism, desigur de bună calitate. E de observat însă, aici, intuiția polemistului privind o preocupare reală a poeziei argheziene pentru *rural.* Din

focul polemicii sar scîntei pernicioase pentru poezia lui Arghezi, care treptat încep să-i mineze popularitatea. De aici necesitatea imediată a unei rediscutări, pentru o redimensionare valorică. Divulgînd „modernismul“ frust al poeziei argheziene („Dacă înțelegem prin modernism satanismul post baudelairian sau predilecția desenurilor în materie fecală — à la Huysmans —, sigur, domnul Arghezi e un poet modernist cu prisosință. Poet modernist pentru uzul micilor reporteri israeliți emoționați de infinita varietate a înjurăturilor ungro-valahe din *Blesteme“),* Ion Barbu se arată definitiv indignat de lipsa nobilei gratuități spirituale, condamnînd gîndirea poetică gregară. Tonul său devine vaticinatoriu în absolut, plasticitatea expresiei sporind o dată ce rechizitoriul se apropie de verdictul final : „Dușman firesc al acestei realități : Inteligența. Îl denunț de a fi nesocotit și defăimat nobila gratuitate a spiritului. Cu o fobie de sindicalist autodidact pentru tot ce e joc superior mintal, a ponegrit valorile ideale, preconizînd nu știu ce sentimentalism, nu știu ce senzualism turanic. Reflexiunea va indispune totdeauna pe acest primar“. Ca totdeauna, Barbu va încheia ilustrînd propria-i concepție despre poezie, într-un limbaj sibilinic și oracular. Între poeți, totul e posibil, cînd aceștia sînt niște mari personalități. Desființarea poeticei argheziene, considerată „elementară“, este perfect plauzibilă din punctul de vedere al *poeticii* lui Ion Barbu. Fără a ne așeza în postura blamării totale a liricii argheziene, se poate observa că atacul lui Barbu avea o reală întemeiere în însuși obiectul polemicii. Gestul său nu ne mai apare iconoclast, ci, cum se va spune, justițiar. Mai ales că, mai tîrziu, (în „Facla“ 13 iulie 1935), Ion Barbu va recunoaște valoarea *Florilor de Mucigai* : „Volumul dumitale *Cuvinte potrivite* rămîne o bălțată eroare. Ce are a face ? Ești astăzi minunatul glas nediferențiat și ghicitoresc din *Florile de mucigai...“*

Într-o „Ars poetica“, („Scrisoarea unei fetițe“ din „Adevărul literar și artistic“, VIII nr. 367, 18 decembrie 1927), Tudor Arghezi răspunde, totuși, indirect lui Ion Barbu, confirmîndu-i părerile privind poetica meșteșugărească elementară. În treacăt, fie spus, e important să observăm că Tudor Arghezi n-a avut curajul să polemizeze în mod direct cu Ion Barbu, „răsuflînd“, după cum vom vedea, abia în 1935. Atitudinea adoptată acum, în 1927, implică o anumită înțelepciune (șiretenie) „oltenească“, altfel ar fi riscat o execuție magistrală din partea lui Ion Barbu. Făcînd pe seninul, Tudor Arghezi aproape că a cîștigat, în aparență, duelul cu Barbu. „Explicația“ pe care o va da în 1935, va dovedi însă că îl pierduse la modul esențial. Aceste mici meschinării ale poeților !

Să-l urmărim : „Mi se părea că seria articolelor publicate în obiectul *Cuvintelor* mele *potrivite* a încetat. Am așteptat-o să se curme și ori de cîte ori era să am impresia că se isprăvește, se isca o serie nouă. Poate sunt amenințat să aștept cîțiva ani și încă o viață : sufletul cărții mele — e de prisos modestia căci nimic nu există ca să se teamă — circulă, este viu, și nu mai poate fi ucis : el aparține literaturii ca și cartea cu izbutirile și neizbutirile ei.“ Poetica de „cuvinte“ imputată de Barbu ca elementară, e cuprinsă aici : „M-a nemulțumit în ceasul cînd am pornit să mă țin de cuvinte, ca de niște funigei și să zbor cu ele, toată literatura care se făcea și cum se făcuse... Îmi venise nu știu de ce, nevoia de a cîntări cuvintele și de a îngropa în fiecare din ele o aplică de plumb, in jurul căreia să basculeze fix, ca figurile de celuloid. Observasem că buruienile mele vulgare din fereastră nu mă plictisesc niciodată, că mi se păreau proaspete și noi în fiecare zi, ca și cîinii și mîțele cu care trăiam, pe cînd cărțile mele cele mai bune și rezistente mă cam scîrbeau. Oare cuvintele nu puteau fi noi ca pisicile și ca iarba din ghiveci ?... Însă, căutînd cuvinte săritoare și găsind puține, am înlocuit natura lor printr-o natură de adaos și m-am apucat să fac resorturi pentru cuvinte ca să poată sări... În jucăriile mele am pus pe lîngă resorturi și cîte o bășică, și cîte odată cîte cinci, șase, șapte, opt bășici care țipă odată toate sau treptat, după cum se întîmplă să le strîngi...“ Gratuitatea acestor notații aparent inofensive, vizează însă pe cineva (care poate fi și Ion Barbu) : „N-am făcut altceva nimic,

m-am jucat. Cînd cineva spune că aşi fi un scriitor mare mă înveselesc : cu atît de puţin lucru se face un mare scriitor ? Şi cînd *cineva mă piteşte în dosul lui, ca să fiu mai mic decît el,* mă asperjează cu tumbele şi cu orificiile lui naturale, iar mă înveselesc : atîtea lucruri îl face să-l doară şi să capete cufureală, bietul om ? Mă găsesc în mai bună tovărăşie cu viţeii mei, care n-au auzit că sînt scriitor şi n-au citit literatură, nici ca artişti, nici ca *universitari,* ei umblă şi sar şi asta mă interesează de vreo 30 de ani întregi. Scriitori, melancolici, bolnavi de eu, cocoşaţi sau grandificaţi nu ştiu să sară şi să danseze". Această detaşare e cam „scrîşnită", după cum o va releva cealaltă „Scrisoare" din 1935. Dar iată-l pe Arghezi, confirmîndu-şi estetica de cuvinte : „Apoi, evident, am cîntat cuvinte virginale, cuvinte puturoase, cuvinte cu rîie : le-am excitat aroma, le-am avivat rănile cu sticlă pisată şi le-am infectat pe unele complet ; şi cum de la ele la azur e o distanţă directă, o corespondenţă, am făcut pe cale artificială şi cuvinte odihnitoare, sau străvezii şi am silit să intre în lumina lor eterogenul, ca într-o vitrină de optician ambulant."

Dintr-un anume unghi, în loc să-l diminueze Barbu a amplificat ritmul exegetic forţînd, prin revers, receptarea poeziei argheziene (1). Nu e mai puţin adevărat, însă, că multe din acuzele aduse lui Arghezi, se pot aplica şi propriului său lirism. Unii au şi făcut această operaţie (Lucian Boz, Ion I. Cantacuzino, Eugen Ionescu, etc.), cu aceleaşi efecte. Ne interesează, însă, spiritul permanent polemic barbian pentru ebuliţia sa ideativă scăpărătoare. Altfel, răsturnînd lucrurile, Arghezi, cu cît va fi negat mai vehement, cu atît va urca pe scara valorică. Căci, într-un anume mod, această negaţie furtunoasă este implicit *o recunoaştere,* (prin amploarea extraordinară a tonului), mai înaltă decît atitudinea cvasifavorabilă faţă de Blaga : negi cu atît mai mare tărie, cu cît obiectul negat *există* cu adevărat, cum va susţine şi Călinescu în articolul „Păreri şi resentimente". E paradoxul conţinut totdeauna în reversul medaliei.

Aceeaşi situaţie stă şi la baza polemicii cu E. Lovinescu. În atitudinea faţă de Lovinescu avem un exemplu

clasic, privind metodele de strategie şi tactică ale polemistului Ion Barbu. Cu o perseverenţă diabolică, imediat după ce l-a atacat pe Arghezi, îşi îndreaptă rigoarea euclidiană asupra criticii lovinesciene. Aceasta numai la interval de o lună. Orice întîrziere ar fi diluat avîntul beligerant al spadasinului. Întîmplarea a făcut ca fervoarea negatoare să se aplice asupra uneia din cele mai bune cărţi ale lui E. Lovinescu. De astă dată, după antrenamentul cu poetica argheziană, spectacolul polemic e mult mai fastuos, fiind şi mai gratuit. Polemistul se avîntă într-un joc de încercare cu fandări şi mişcări incifrate în metafore scăpătoare, măsurînd cu nobleţe puterile adversarului, evaluîndu-i-le, chiar admirîndu-l, dar anunţîndu-i irevocabila înfrîngere : „Reaua piază aţinea drumul cavalerului Tristei Figuri. Mai urgisit decît dînsul, din calea mea se spulberă pînă şi consistenţa Morii. Mi-e dat să mă bat cu singur Vîntul — şi nici atît. Ce nume decent pentru Vîntul — căzut, Vîntul — baltă ? Aerul care se surpă incoherent, tăiat ca laptele : neantul fără virginitate, haosul fără şanse ? Cîţi pricep valoarea de simplă convieţuire a unui semn, vor înţelege că simple preocupări de cursivitate mă hotărăsc să arunc, pe infama descompunere ideologică, nume respectat. Voi zice acestei cenuşi de vînt — Lovinescu. Sînt obligat de inscripţia pusă pe coperta pustiei de cărţi : *Evoluţia poeziei lirice*... Anunţ însă a nu recunoaşte în plicticosul element stagnant pe aceste pagini în silă răsfoite, nimic din înflorirea, uşurinţa, rotunda cordialitate a unuia din rarii europeni de la Dunăre : Domnul şi omul de litere Eugen Lovinescu. Pentru onoarea persoanei sale în totul respectată, îi voi refuza paternitatea cel puţin acestei cărţi". Introducerea e de o savuroasă preţiozitate, ceremonialul de abordare fiind foarte bombastic. Acesta e primul moment şi cel mai decisiv al polemistului. Ce urmează, vine de la sine. Desigur — prompta demonstraţie. Dar, parcă puţin încă reticent, mai se simte nevoia pregătirii terenului pentru marile lovituri : „Un asemenea monument de Searbăd *(Evoluţia poeziei lirice)* nu poate fi rodul minţii sale una, ornată şi proporţională, ci al unui adevărat agregat de encefale : monstru schiţat

undeva foarte jos pe scara zoologică. E opera cenaclului *Sburătorul,* cutiei care face din dl. E Lovinescu în ordinea cerebrală, corespunzătorul cangurului în clasa mamiferelor : un marsupial de critic, cu creer alăturat și anex. La mijloc, propriul său creer, lob de funcțiuni centralizatoare și medii..." Treapta aceasta ne lansează complet spre miezul problemei. Ținta a fost îndelung asediată și cu toate mijloacele ajutătoare. Portretul „intelectual" al lui Lovinescu este schițat. Rămîne să înceapă lupta. Ideile singure, încrucișîndu-se abstract, pe un fundal rarefiat de orice materialitate impudică, vor sfărîma pe adversar. Aceea despre sincronism reprezintă cel mai înalt turn lovinescian. Dar parcă tot nu s-a făcut încălzirea tactică, îndeajuns, pentru o decisivă lovitură, astfel că se mai tatonează încă prin interogații gratuite și fandări ușoare. Verva improvizației și truculența verbală, ieșite din comun, trădează pe un maestru în arta clasică a retoricii : „Sub ce zbor augural de curci a conceput dl. E. Lovinescu asemenea verzuie pastă ? O idee democratică aplicată celei mai reacționare forme a spiritului : Lirica ! Rămîne să ne lămurească vreun viitor *Jurnal la evoluția poeziei lirice*. Prin sincronism, d-l E. Lovinescu legiferează imitația. Poeți !, indiferent de trapă, emisiune, agiu, făuritori ai castului sunet de aur, ochii în patru ! Vrăjmașul, criticul pîndește să vă treacă o monedă de ciment poleit. Aruncați-i-o îndărăt, fie și în față". Înconjurul îndelung ce se face noțiunii de sincronism, denotă faptul sigur că i se dă destulă importanță, deși s-ar părea invers. Cînd ocolește mult obiectul polemicii, luptătorul caută fisura sigură ce-l va conduce la victorie. Numai cu o mare subtilitate se poate fora masivitatea de beton armat a ideologiei lovinesciene. Acest turn trebuie doborît cu armele cele mai fine. Sincronismul este exterior și placat. Nu atinge *impulsiunea* interioară a creatorului. Punctul de fugă al artei este absolutul. Aici, „fără colaborare, dar co-eficient", toți marii creatori sînt tangibili într-o „omogenitate concurentă" (2). În articolul citat și în altul ca răspuns lui E. Lovinescu, G. Călinescu va găsi că Barbu a adus cel mai „ascuțit

argument" împotriva sincronismului. Prima luare de atitudine a lui G. Călinescu față de polemicile barbiene, este intitulată „Păreri și resentimente" („Viața literară" nr. 65, 10 decembrie 1927). Avînd aspectul unei vagi justificări a polemistului, e mai mult o trecere în revistă a pozițiilor combatante. De aceea, este și semnată (din precauție sau din neglijență ?) doar cu inițialele : C. G. O reproducem în parte : „Deunăzi un poet de valoare a scris despre un poet mare. L-a răsfoit, l-a drămuit, a scos din el ceea ce a crezut de cuviință și a dovedit cu citatele ce i s-au părut mai nimerite, că Poetul mare nu e mare, că noutatea cea nouă nu înnoiește nimic. Poetul cel de valoare scrie însă frumos, are mintea nedreaptă dar ascuțită, stilul îi e poleit și încordat, într-un cuvînt se servește de mijloace de luptă care dacă nu fac cauza mai dreaptă, *fac însă procesul cu putință*. E de prisos să dovedim că poetul cel mare nu pierde nimic prin săgeata poetului de valoare. Sub acest raport, alarma admiratorilor poetului mare, e neîntemeiată și mai capabilă să exalte importanța atacului decît să-i diminueze efectele. Unii au învinuit pe polemist de m...ie, de inconsecvență și de răutate. Și au tăgăduit poetului dreptul de a judeca. *Ne sutor ultra crepidam*. Fără să împărtășim părerile poetului de valoare credem că lucrurile au fost împinse prea departe. Atîta vreme cît cineva își exprimă o părere proprie din convingere, oricare ar fi armele întrebuințate nu poate fi vorba de mojicie. Orice se poate discuta. Dar problema are și o altă față. Un poet nu poate fi judecat de un alt poet și mai cu seamă nu poate fi repudiat de cine, pînă mai deunăzi, dădea semne, că-l prețuiește superlativ. Că un poet nu poate judeca este o rătăcire de care suferă numai puțini și care nu mai trebuie discutată. Dacă un poet poate să apere pe un poet (cum s-a întîmplat în cazul de deunăzi — F. Aderca, n.n.) poate să-l și atace. Mai serioasă e cealaltă imputare, de inconsecvență. Admiri pînă ieri, și lovești azi. La mijloc trebuie să fie un mijloc psihologic. Cu toate acestea, inconsecvența critică nu constituie un delict. Gustul se preface, preferințele se schimbă, greșești ieri sau greșești azi, e bine să taci

dar e mai curajos să-și mărturisești eroarea. Poetul cel de valoare avea dreptul să-și arate noua judecată și să și-o impună cum știe. Dar, iată că el nu a suferit o schimbare de ordine critică, ci una psihologică. Atacul este forma unui resentiment și a unei răzbunări. Noi, aceasta, n-o știm. Dar este adevărat, cel dintîi care va suferi va fi polemistul în conștiința sa cea mai de fund. Poetul de valoare vrea să polemizeze acum cu criticul său amic, cu cel ce l-a prețuit și l-a divulgat, cu acela în sfîrșit cu care nu poate să aibe raporturi senine, fie din recunoștință, fie din adumbrire. În acest caz, gestul este lipsit de eleganță etică. Deși nici o nemulțumire nu poate veni poetului dintr-un volum de critică abia apărut, deși nu se poate bănui poetului mari resentimente, cu greu o lume din afara cercurilor va putea fi convinsă că e vorba de exprimarea unei simple opinii, senine. Poetul prețuit sau desconsiderat de criticul său n-are dreptul să laude sau să atace, în afară de cazul cînd cu o activitate critică și teoretică, veche și stabilită prezintă garanțiile unei discuții principiale. Am cunoscut pe poetul de valoare numai ca poet, și, dacă-i bănuim însușiri critice, ne surprinde să le vedem inaugurate prin înfigerea unui stilet în inima părintelui său literar. Întîmplîndu-se aceasta am putea spune poetului : *Ne sutor ultra crepidam*".

Așa se exprimă inițial G. Călinescu asupra polemicilor barbiene, justificînd pe aceea îndreptată împotriva lui Arghezi și suspectîndu-l de „resentimente" pe poet, în ceea ce privește pe mentorul „Sburătorului". Iată că, peste o săptămînă, (în „Viața literară", nr. 66, 17 decembrie 1927) revine cu argumente în favoarea *criticului* Ion Barbu, motivînd atitudinea poetului față de Lovinescu, într-un articol magistral, intitulat „Elogiul libertății". Îl reproducem pentru frumusețea „călinesciană" a demonstrației : „Am zis că un poet nu poate lăuda sau combate pe propriul său critic, dacă o lungă și fructuoasă activitate critică nu-i dă autoritatea unei lupte principiale. Cetind articolele d-lui Barbu am simțit că trebuia să rectific condiția temporală. *O cauză bine apărată e aproape o cauză dreaptă.* Cine, atacînd, nu rămîne

în triviul goalelor injurii, ci își justifică repulsia principial, este un senin. Ideea vra să zică liniște. Iată de ce articolele d-lui Barbu mi se par că sînt manifestările unei activități critice îndelung hermetice, provocată la act de demnitatea curajului. Dacă resping cu tărie argumentele sale împotriva poeziei argheziene, nu le pot nega realitatea lor spirituală de deducții dintr-un concept personal asupra artei. Cu o dialectică nudă, ce se mărginește la simpla prezentare glorioasă a premizei, fără jignirea deducției școlare, cu un spirit de imagini, fulgerind de idei, dar fără humorism înjosit, dl. Ion Barbu intră în armia criticii noastre ca un cavaler înzăuat pentru o luptă fără nădejde. Nimeni, pînă acum, n-a adus — cred — împotriva sincronismului un argument mai ascuțit ca acela al d-lui Barbu. «Co-eficiența» sau «omogenitatea concurentă» («congruentă» în ed. D. P.), în virtutea căreia pe șanțuri deosebite, gîndurile umane se întîlnesc în același torent, era o lege evidentă în istoria cugetării și nu putea scăpa cuiva care putea cunoaște cazurile de simultaneitate a unor descoperiri științifice, măcar de natura fonografului lui Cros. Și dacă admitem în folclor temele cosmice, de ce am tăgădui sufletului superior un ritm universal, prin auto-generare simultană. Trecu deunăzi peste toți un Înger și poeții l-au presimțit. (Mistica italiană de azi nu cunoaște pe Rilke ci pornește din propria rădăcină italică. E simultană fără să fie în chip injurios sincronică). Dacă se îmbrățișează, înspăimîntați de chemare, cu toți fecundați în suflet, nu înseamnă că-și fură hainele.

Pentru această demonstrație de cugetare, accidentală, în genere, la criticii noștri, fără să ne solidarizăm, dar fără să ne speriem de o haită ce-și apără un os amenințat, aducem elogii d-lui Barbu nu pentru conținutul, ci pentru forma spirtului său, care e Libertate". Grațioasă figură de maestru spadasin al criticii face deja de pe acum G. Călinescu în a respinge și a aproba în același timp o *atitudine* de autonomie literară, aparent contradictorie, dar trebuie să-i recunoaștem tot de pe acum specia de cameleonism genial.

E. Lovinescu, indignat de intervenţia lui G. Călinescu, încearcă să dovedească eroarea acestuia ; el subordonează sincronismul unui „spirit al veacului", propagat prin inducţie culturală. Răspunsul dat de G. Călinescu este aproape barbian, prin rigoarea logică, dovedind lipsa perceperii nuanţate din partea lui Lovinescu. E. Lovinescu se explică într-un scurt articol („Sincronismul") cam greoi şi cam şcolăresc : „Că d-ul Ion Barbu poate scrie orice despre chestiuni, pe care nu le cunoaşte decît din auzite, nu e de mirat, dar că un critic profesionist să se arate tot atît de puţin orientat într-o problemă pe care o discutăm cu atitudine combativă, şi după atîtea explicaţii devenite inutile, e, în adevăr, de mirat întrucît a combate sincronismul prin *simultaneitate* şi *ritm universal* înseamnă a-l combate prin însăşi definiţia sa. Căci care e înţelesul sincronismului dezvoltat în atîtea pagini ale celor şase volume publicate pînă acum ? Sincronismul este tocmai *simultaneitatea* şi *ritmul universal,* explicate printr-un «spirit al veacului» sau prin ceea ce numea Tacitus *saeculum,* adică «printr-o totalitate de condiţii materiale şi morale configuratoare ale vieţii popoarelor într-o epocă»..." Toate autocitatele lui Lovinescu nu dovedesc că acesta a înţeles exact argumentul absolut al lui Ion Barbu, căci iată-l ce conchide : „Este, aşadar, clar că prin sincronism am înţeles întotdeauna o simultaneitate de fenomene, explicabilă printr-un spirit al veacului, determinat de un fascicol de cauze ideologice sau economice"... Lovinescu pare să nu disocieze sfera atît de specială a artei, care nu se circumscrie întocmai unui ritm „economic" şi chiar „ideologic", după cum nu înţelege că, în interiorul sferei artistice, diferenţa specifică se face în planul absolut al unor contiguităţi geniale, atemporale.

Cunoscînd probabil (anterior publicării) iritaţia lovinesciană, tot acolo, în josul aceleiaşi pagini din „Viaţa literară", G. Călinescu aduce „O lămurire" foarte necesară, „băbească" după cum va spune el însuşi : «D. Lovinescu vorbeşte de „sincronism", „de spirit al veacului, de imitaţie", noţiuni care oricum interpretate, arată în primul rînd o „contemporaneitate" reală, relativă deci,

a fenomenelor sociale. D. Barbu vorbeşte de o „omogenitate", de o „Co-eficienţă" a fenomenelor şi de o „contemporaneitate în ABSOLUT...» Călinescu va clarifica diferenţa prin imagini plastice de un ironic didacticism : el spune că deşi zece orologii pornite la aceeaşi oră sînt sincrone, nu înseamnă că unul dintre ele va imita pe primul : „dacă însă facem ca fiecare ceas să pornească în alt moment, ele vor merge în acelaşi ritm intern şi echivalent. În *absolut,* orele 12 de la toate ceasurile sînt contemporane, reprezentînd aceeaşi distanţă parcursă. Dacă 10 meri dau fructe în condiţii de climă egale, ele se vor coace şi vor cădea cam în acelaşi timp, însă, „în clime diferite vor cădea în momente diferite. În absolut căderea lor este sincronică. Legi interne aduc omenirea la aceeaşi finalitate. Unii ajung mai devreme, alţii mai tîrziu. Secolul al XVII-lea romănesc cum s-a dovedit e contemporan cu evul mediu occidental, poezia noastră prin ce are fundamental (Eminescu, Arghezi), e contemporană cu Romantismul. Peste cîteva secole vom fi contemporani cu Franţa rafinată de azi. Co-eficienţa indică un mers spre o finalitate comună, către o contemporaneitate absolută, explicabilă printr-un *ritm intern universal.* Există şi un sincronism relativ, superficial. S-ar părea că noi prin modernism sîntem sincronici cu occidentul. Dar e o contemporaneitate externă ce se studiază dar nu se legiferă". Astfel deşi Asia posedă un confort „occidental", în ceea ce priveşte spiritualitatea se află la un stadiu arhaic. „Critica noastră e contemporană cu primele începuturi de filozofie ale popoarelor care se uimesc că pot cugeta şi teoretiza. De aceea pentru a mă explica, am şi procedat băbeşte." Dintr-un didacticism voit pedestru, G. Călinescu exagerează şi el. Există un mod specific romănesc de asimilare a „ismelor" noi şi de depăşire printr-o sinteză originală, care denotă maturitate, şi nicidecum lipsă de rafinament şi primitivism. Dar vroind să înlăture o exagerare, criticul comitea la rîndul său o altă exagerare pentru a fi cît mai explicit. Intervenţia sa dovedeşte marea aptitudine a lui Ion Barbu de a propune idei de polemică fructuoasă. Indiscutabil că un

asemenea fenomen nu putea fi decît benefic, literatura română în general ducînd lipsă de polemici scăpărătoare ca aceasta.

Revenind, după lovitura esențială, olimpian și afabil, Ion Barbu se plimbă degajat printre noțiuni esențiale ca modernism și tradiție. Ceea ce promovează el se apropie de un neoclasicism elevat. Un „helenism neistoric, altfel adevărat". Dovedind inconsistența ideologică a teoriei sincronismului, va trece la „legitimitatea cărții". Astfel E. Lovinescu n-are vocația ierarhizării valorilor preferînd pe „mimul Dorian" față de Emanoil Bucuța „anunțatorul unui univers personal". E drept că nici Bucuța nu e un poet prea important, dar aici e vorba de o preferință subiectivă a poetului. Tot în această secvență, nimic mai mult, Barbu vrea să dovedească și altceva ; că Lovinescu a împrumutat idei de la N. Davidescu, dînd și citat. Un răspuns în acest sens va încerca F. Aderca în replică la Barbu, dovedind și de astă dată, aceeași iritare. (3). Întreaga desfășurare a duelului s-a menținut la o înaltă ținută. Gesturile polemistului au fost viforoase sau rafinate după fazele dispoziției intelectuale. Expresia — controlată și concentrată. Iată și sfîrșitul sintetic, căzind în pasta grea a unui Bosch, ceea ce divulgă pe cunoscătorul unei rafinate alchimii a cuvintelor : „Geografia literaturii noastre începe să apară un peisaj de marasm, imposibil de locuit. Deoparte, conglomeratul primitiv al poeziei argheziene : de alta, vacuitatea, platitudinea vîntului lovinescian, care-l îmbăiază. Aceasta ne face o Spanie seacă ; și trebuie mută credință și nebunie de Hidalgo s-o explorezi fără să te mortifici sau înăbuși. Dar singura Spanie de care d-l E. Lovinescu poate să amintească, nu e deloc pătrata patrie a lui Gongora, ci o Spanie mult mai indigenă și mai omenească : Spania lui Don José, plutonierul, de sub comanda d-lui Lt. colonel Brăescu". Cum e de observat niciodată obiectul polemicii nu i-a scăpat. Doar rareori, cu intenție, în joacă, simulează părăsirea victimei. Ultima imprecație este cavalerească, dar nimicitoare. Duelul s-a sfîrșit. Lovinescu s-a apărat slab și confuz după cum am văzut. La obiecțiile aduse de Barbu nu s-au dat replici pe măsură, spre

a face să continuie această originală polemică. Altfel, acest exemplu de „pamflet de idei" rămîne gratuit ca o perlă fastuoasă, dezvelindu-se hieratic dintre valvele pătate de bale ale scoicii. Cu numai două „ieșiri" polemice, Ion Barbu a răscolit apele călduțe ale epocii. Ecoul stîrnit a stăruit pînă astăzi și putem spune că idiosincrazia iscată atunci, nu s-a stins încă.

Dar Ion Barbu avea vocația polemică înnăscută. Cînd nu mai are obiect de polemică, își crează unul gratuit spre a-și permanentiza starea de spirit. Este Don Quijotte mișcat spre acte ce corespund unei dialectici interioare. Lucid își comandă în abstract motive pentru a-și declanșa verva polemică : „Îmi voi porunci deci o mînie activă. Dar de această dată ca nu cumva mîntuirea sufletului să-mi fie primejduită, nu voi mai lua ca țintă om literar, indescernabil pînă la un punct de omul de sînge și spaime. Fie dar această vrăjmașe împăiată : Poezia leneșe, inofensivă minge de antrenor căreia în șase din șapte zile abia îi repezi un pumn distrat. În ziua antrenamentului însă o vrei bombată și elastică, partener fictiv, prompt în reacții. Poezia leneșă e foarte adesea o poezie vivoce și coincide atunci cu stînga modernistă sau cu modernismul scurt." („Viața literară", III, nr. 77, 10 martie 1928) și imprecațiile cenzurate totuși, cad într-o avalanșă distrugătoare. Penetrantul spirit de negație erodează direct întreaga evoluție a lirismului modern. „Poezie leneșe iarăși ; jalnica, cerșetoarea cantilenă a nomazilor ultimi — simboliști. Palidă ca un altoi neprinsă oribilă tremurătoare ca un plămîn expectorat — fie buretele răcoritor pentru fruntea (enormă) a vreunui critic, congestionat pînă la urmă, nedumerit, nefericit de viforul și săbiile albastre și adîncul de rai în care vrea să fie văzut Spiritul. Poezie leneșe : poezie sinceră, inepta insistență de a scrie versuri cum vorbești, banalul reabilitat, curcit cu sensibilitatea ; sărăcia poeților provinciali de a prefera o predică protestantă unui text august și revelat. Leneșe iarăși, poezia francis-janimistă, așa de naiv instalată în orthez-uri evidente. Poezia în cădere silogistică, deșelătoare ca un tobogan. Poezia veristă, docilă, aplicată ca eroii lui Flaubert pe copia lor

din enciclopedie. Poezia regionalistă : Oswald tîrgoveț, gudurînd la soare o scrofuloză moștenită și un destin cabotin." Toate acestea în numele „rarei aventuri a unui vers într-adevăr esențial".

Spiritul don-quijotesc barbian are însă conștiința gratuității actului său, în final declarînd senin : „Se cuvine să închei aceste rînduri cu un surîs cît mai curtenitor. Această *poezie leneșe* în parte creată de posaca mea fantezie, n-a fost decît, cîteva minute, o temă pentru o retorică desfrînată. *Chiar dacă există, o salut ca necesară*. De la cîntecul lumesc, care înmuia inimile bunicilor pe vremea lui Ion Ghica, la o poezie de experiență și transfigurare, nu se poate sări într-un singur veac. Să ne înfundăm, fără regrete, în acest tabiet al romanței și elegiei. Pace Poeziei leneșe ! Poeților implicați, complimente. Cu *Craii de Curtea Veche* în sul și *Cetatea de argint* transcrisă e nimerit să mă eschivez la timp în celălalt univers de curații și semne". Ca un trist și anacronic Hidalgo, Ion Barbu renunță la poezie, retrăgîndu-se spre lumea abstractă a cifrelor, umilit de lipsa de inițiere în gratuitatea spiritului a celor din jur. Gestul său va fi desigur simbolic. Pînă aici am urmărit arta polemică barbiană în sine, înțelegînd prin aceasta că am încercat să analizăm polemicile propriu-zise. Se reține, deci, rigoarea logică și expresia inspirată. În afara lor, însă, Ion Barbu s-a exercitat continuu în mici incidente polemice, mai mult răfuieli personale, cu unul sau altul din contemporani. Cîteva din acestea le-am urmărit deja. Gratuitatea spiritului său mobil este și aici edificatoare iar expresia originală are o savoare ieșită din comun ; amprenta personalității răzbătînd ca o efigie încifrată în metalul topit al cuvîntului. Chiar în „neseriozitate", Ion Barbu rămîne personal. Răspunzînd la o anchetă despre poeți și prozatori („Ultima oră" 19 aprilie 1929), iată-l argumentînd cu „mistificație" opțiunea sa pentru „cel mai reprezentativ poet și cel mai reprezentativ prozator al primului deceniu postbelic" : „Cel mai reprezentativ poet din acest deceniu cred că e d-l Nichifor Crainic. Într-adevăr misticismul său eminamente agricol («misticismul bobului de grîu» cum îl numește domnia sa) găsește mijloace să amintească și de reforma agrară a acestor ani și de ereziile bugomile ale populațiilor noastre dunărene. Cel mai reprezentativ prozator e d-l F. Aderca ale cărui romane (*Femeia cu carnea albă* etc.) sînt un fel de comentar și o estetică mică a modelor indecente (minim de stofă și exces de nerușinare) din același imbecil deceniu". Gratuitatea jocului e cu adevărat barbiană, de aceea am și consemnat-o. Totuși unghiul de vedere e atît de bine susținut, încît, deși surprinde, apare ca posibil. Orice ocazie pentru exercitarea vocației polemice a fost totdeauna folosită de către Ion Barbu. Altfel, aproape orice referință la propria-i poezie, i-a produs iritație (4). Aceasta a constituit un imbold suficient pentru „ieșirea" polemică vehementă, de la apariția volumului *Joc secund* (1930) și pînă la ultimele atacuri de după 1944, cînd se confesează că nu i se dă posibilitatea să răspundă. (Vezi Barbu Solacolu, 1970). Dar, oricît de personală ar fi replica polemică a lui Ion Barbu, ea conține mereu un coeficient de abstractizare, suficient pentru a-i da o turnură teoretică de elevată ținută. Ceea ce nu se poate spune și despre adversarii săi. Cînd recurge la diatribă și imprecație, savoarea capătă o gratuitate în sine, precum la cronicarii munteni, astfel că în loc să rămînă la „triviul înjuriilor goale", Barbu *reface* pamfletul ca specie literară. Cîteodată pendulează între pamfletul literar (condimentat în expresie, de filiație muntenească) și polemica de tip abstract (maioresciană), folosindu-le alternativ sau concomitent, după importanța adversarului. Anul 1935 reprezintă *a doua etapă polemică* a lui Ion Barbu. Săgețile neconsumate din 1927, vor fi acum înmuiate în otravă sau catran și aruncate de toți împotriva unuia singur, răstignit pe promontoriul singular al poeticii absolute, ca un alt Prometeu, asupra căruia spurcate ciori năvălesc, să-l atingă impudic, spre a-l umili. Fără preget, polemistul sau pamfletarul, după necesitate, va răspunde neobosit. În lipsa unui adversar loial și *individual*, din graba de a ține piept unei hidre nediferențiate, Ion Barbu va pierde adesea controlul luptei, dar, după ce combatanții mărunți se vor retrage, va termina victorios în fața celui mai puternic, rămas pe

cîmpul de luptă. Ca un luptător din antichitate, Barbu ciștigă bătălii individuale, oricît de grele, pierzîndu-le pe acelea colective. Socrate își înfrînge orice adversar individual, diferențiat, dar este obligat să se retragă în moarte cînd nediferențierea colectivă îl exclude ca pe un exemplar de excepție, periculos pentru spiritul gregar. Socrate va fi suprimat fiindcă e unic, nu are pereche. Lui Ion Barbu îi priește lupta directă cu un adversar loial ce iese înarmat în arenă pentru o luptă publică. Mai multor adversari (ascunzîndu-și armele și atacînd perfid pe la spate) nu poate să le țină piept, întrucît nu are destul teren să-și folosească propriile-i arme, incomode în fața unei mase nediferențiate. El este un maestru al luptei, un spadasin, iar nu un satîrgiu. Lupta sa se aureolează *inițiatic* ca și în cazul lui Socrate. (Să nu uităm că filozofii și poeții antici se întreceau la olimpiade, primind cununa de lauri ca niște *atleți* ai spiritului și ai poeziei). Un asemenea atlet, un Pindar al timpurilor în care trăia, era Barbu. Desigur anacronic, cum însuși recunoștea.

Polemica din 1935 este ulterioară studiului monografic închinat de Tudor Vianu poeziei sale. Ea readuce în scenă adversari și prieteni, mai vechi sau mai noi : Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu, Al. Rosetti, Tudor Arghezi, E. Jebeleanu, N. Carandino, Felix Aderca, Camil Baltazar etc. Cum am mai spus, Ion Barbu nu știe să polemizeze cu mai mulți adversari în același timp. Spiritul gregar îl înspăimîntă, gîndirea și frumosul realizîndu-se doar pe cale individuală. Încercînd să țină piept concomitent lui Al. Rosetti (pe care-l execută pentru infidelitate), Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu, (5) apoi lui Tudor Arghezi (6) și Eugen Jebeleanu (7), polemistul se pierde în detalii nesemnificative, nereușind să întrețină controlul permanent al luptei. O polemică în grup nu este posibilă. Ion Barbu vrea un exponent. Numai astfel își va recăpăta ritmul ideatic și timbrul expresiv potrivit. Vladimir Streinu este inițiatorul celei de a doua campanii antibarbiene și chiar cu acesta va încheia Ion Barbu ostilitățile polemice. Începutul este „bățos" din partea lui Streinu (8), și aproape neutru în

ceea ce-l privește pe Barbu. Dacă n-ar fi fost intervenția provocatoare a lui Tudor Arghezi, s-ar fi putut spune că Streinu a avut ultimul cuvînt, schițîndu-i poetului un portret pitoresc, pe cît de injurios pe atît de plin de savoare.

Incitat de autobiografia lui Barbu (care repara greșeala din *Antologia* Pillat — Perpessicius) în „Facla" nr. 1287, din 17 mai, sub titlul „Adevărata biografie a lui Arhimede Nastratin", Vladimir Streinu atacă pe autorul *Isarlîk-ului,* cu o vervă surprinzătoare pentru un temperament, în general, senin. Numai o iritare ieșită din comun a putut să-l facă să se descopere pe ambițiosul emul al lui Maiorescu. Transcriem textul : „Prin cafenelele scriitoricești ale Capitalei o pereche de ochi hipnagogi pe care o ghicești ca venind din afara tuturor rînduielilor. Lumea spune că tristul personaj are deprinderea să amestece a descîntec înțelepciunea duhlie a poporului cu pînzele de păianjen ale unei geometrii fierbinți. Pe numele adevărat i se zice : Hogea Arhimede Nastratin. Poalele antiriului îi sînt brodate în scheme și figuri colorate, în care tinerii profesori universitari, simulînd snoabe inițieri, văd severități pentagonale cînd, de fapt, nu este vorba decît de pentacole magice, furate Evului Mediu. Turc după mamă iar după tată armean (oricît ne-ar încredința altfel actele de stare civilă ale rudarilor din Stîlpeni-Muscel), Hogea Arhimede Nastratin s-a născut la Isarlîk în Asia Mică pe la sfîrșitul veacului trecut. Orientul infam i-a vlăguit o copilărie duioasă de cioburi de sticlă, prismatice și cilindrice, piramide și cuburi, cu care mai umblă și azi zornăindu-le în buzunarele afunde ale anteriului, snobii profesori universitari văzînd în aceasta, mărețe pasiuni euclidiene. Realitatea este că degetele acestui fătălău al inteligenței de dublă participare la discipline diferite, pipăie în cioburile sale copilăria prăfuită, prin Isarlîk. Fragmentul de biografie oarecum fabuloasă îmi servește de ocazie nimerită, pentru a rectifica, o eroare ; una din rătăcirile mai persistente ale nelegiuitorului său spirit constă în a repeta tuturor că Isarlîk ar fi fiind un fel de entitate platoniciană. Or adevărul care nu permite glume nici

sumbre, cere a se preciza că Isarlîk este numele unei cetăți turce de giungiucuri, susaiuri și acadele, așezată la 4° latitudine nordică și 26° longitudine răsăriteană (meridianul Greenwich) pe locul glorios al Ilionului — ca o rușine istorică. Hissarlîk (vezi *Atlasul analitic* de Sidow Wagner). În țara noastră a pătruns cu Sinan ; dar a mai rămas in Muntenia pe lîngă Dunăre în părțile Giurgiului după definitiva retragere a turcilor. Dacă mai merge din cînd în cînd în acest oraș murdar, dispărînd cîteodată din București, o face spre a se mai temeni unui scump trecut osmalîu. Giurgiuvenii declară că în fiecare purcedere din orașul lor, ciudata făptură bombăne în fața Dunării cu ochii spre malul Hissarlîk, cuvinte obscure dintre care se deslușește însă prin repetare : Mașala (doamne ajută, în limba turcă). Și mai povestesc localnicii fostei raiale că aspectul actual al lui Hogea Arhimede Nastratin, oferind perspectiva celor mai grase amuzamente impune totuși distanța prudentă."

De abia în „Efemeride" (9) Ion Barbu își va reaminti de sagacele său adversar. Duelul va fi nobil, rămînînd totuși în terenul literaturii. Astfel, poetul Vl. Streinu este acuzat de furt : tema poeziei „Ruga Sf. Antoniu", e luată din poezia „Ascet" de Tudor Vianu, tonul e al lui Arghezi iar vocabularul al lui Philippide. În ripostă Vl. Streinu imită metoda lui Ion Barbu : autorul „Sf. Antoniu" învinuiește la rîndul său pe poetul *Jocului secund* de a fi împrumutat din Lautréamont, motivul poeziei „Păunul" (10). De astă dată, în fața unui singur adversar, Ion Barbu își recapătă vigoarea vechilor polemici din 1927. „Prometeu desrobit" („Facla", 3 august 1935) este din nou un text memorabil. Tonul detașat, de o abstracție căutată, circumscrie genul proxim unde poate fi presupus, ca virtuală existență, „nevolnicul" adversar : „Recenta emancipare a romilor nu e un fapt singuratic. Sforțări simultane, de zurba cărora urechea noastră contimporană e plină, tind la aducerea la suprafață în ziaristică, în literatură, în întortochiatele finanțe ale devizelor, a talentatei ginte.

Ordinei uscățive, românești, se substituie tot mai mult ceea ce cu drept s-ar putea numi *ordinea vînătă*. Sau,

ca să parafrazez un filozof brăilean și un poet transcedental (de dincolo), aceeași constatare se formulează, spunînd că, dacă ziua de astăzi e încă tricoloră și mioritică, ziua de mîine se anunță sincer vînătă, veghiată de un zbor de stăncuțe (spațiu stăncuțic ar scrie Blaga). Ce pozițiune, trebuie să luăm noi, ceștilalți, blonzi ori oachești dar fără pigmentul vînăt, care în cromatica timpului urmează să înlocuiască rozul în care viitorul obicinuia să se îmbrace ? Evenimentele se precipită. Hotărîrile nu mai pot întîrzia ! Amînînd deocamdată soluțiile radicale, globale, voi încerca trîmba mea de piatră vînătă asupra Eroului așezărilor care se anunță, asupra Deucalionului și Prometeului rasei". Pînă aici, totul e încă generalizator, invenția verbală consumîndu-se gratuit. Dar, portretul adversarului, creionat în continuare, te urmărește ca desenele grotești ale unui Goya : „Din ce Caucaz de nicovală și baroase, în care praftorițele foiesc ca vulturii, coboară spre văile noastre : ciclopic, rău cioplit și păros, cu fața închegată în zîmbet galben, PROMETENGHERUL DEZROBIT. Un creer de mangal și toată economia descumpănită a acestei ciorne de făpturi, generează în demență dureroasă, echivalentul în calorii a unui iad de cuptoare. De aceea mesajul Prometengherului e un mesaj de tăciuni, mai mult decît de flăcări, exaltat spre universul placid, într-un singur cuvînt : *Mînca-te-aș !* Spectacolul e măreț. Țigănia frustă, cu vîntul cu enuperii, cu lupii va hrăni și mai departe poezia landelor halucinante. Dar măsurile Cetății nu știu de acest naturism inferior și hieratic. Prometengherul absorbit în centură va trebui repede să se travestească. Această operație îi ocupă un anume timp. Tehnica șiretului de gheață, a cravatei și-o apropie mulțumitor. Aceste prime izbînzi îl umple de frenezie. Cetatea implacabilă îi pune curînd, probleme de alt fel. E dator să simuleze înțelegerea unei sume de lucruri, cum ar fi poezia dificilă, estetica etc. Ireductibila lui sălbăticie și le însușește potrivit unei scheme grosolane. Iar cînd într-o zi trebuie să priceapă că se înșeală întru totul, furia vînătă nu mai cunoaște răgaz. Orice îi este armă. Și fiindcă meditația în sine a pietrelor Cetății pune o margine pînă la care valul de

cinism și vulgaritate nu urcă, acest Prometeu al Pegrei mînjește tupilat soclul statuilor". Barbu are capacitatea rară de a plasticiza abstracțiunile și pe aceea uimitoare de a abstractiza pitorescul, aproape concomitent. După turnarea în catran și pucioasă a portretului adversarului, ia un ton solemn și oficiază sacerdotal despre esența poeziei. Înainte de aceasta, însă, revine din nou la situația concretă, recunoscînd gratuitatea „improvizației" de pînă acum și, în același timp, divulgîndu-i o minimă cauzalitate — oricît de coborîtă : „La această mică improvizație mă îndeamnă în primul rînd, liniile D-lui Streinu (N. Iordache) din *Facla* de alaltăieri. E adevărat că reflexiunile de al doilea ordin sînt de o natură mai încurcată. Dl. Vl. Streinu declară că felul meu de a scrie deșteaptă în domnia sa un interes clinic. Mai ieri, denunța în proza lui Tudor Vianu, fenomene îngrijorătoare de paranoia. Acest absurd prezumă hotărît, prea mult de la răbdarea și discreția noastră. Să-l cruț încă o dată, dar asigurîndu-l cu multe înconjururi de acest singur lucru : sbaterile sale așa de neajutate, întru a se însemna universului lui E. Poe, au reușit încă mai înainte de a fi fost încercate.

Dacă sistemul *Edgar Poe* îl repudiază, în schimb *domeniul E. Poe* îl revendică cu disperare. *Tales of the arabesque and the grotesque* îl cuprinde în această a doua lor parte. *Doctor Gudron* și *Profesor Țăruș* e postura înspăimîntătoare în care ne apare acest biet și iterat bolnav, ajuns prin perversitatea situației și obliterarea memoriei, să ia chip de doctor. Într-adevăr, dl Streinu nu-și amintește nimic ?" De la această explicație „psihologică", Ion Barbu escaladează *ex abrupto* domeniul august al Poeziei, devenind dintr-o dată restrictiv-inițiatic. Starea de permanență și vis a Poeziei respinge umoarea legată de temporal, de efemer : „Există o poezie și un ordin de experiență, al cărui prestigiu e mare, pentru cei organizați romantic. Edgar Poe, Samuel Colleridge și mai toți lakiștii au cunoscut-o. Morala filistină își satisface adesea în scormonirea acestor biografii puțin cam speciale, o curiozitate lașă și pofta de scandal. Drumurile de acum 14 ani ale mele, m-au dus pînă în orașul Göttingen, unde Colleridge a stat cufundat cum se știe într-o puternică visare. Era un timp și o țară în care îmi aparțineam exclusiv. Zidurile fumurii ale Göttingen-ului ajutînd, am trecut departe, mai departe decît aș fi vrut, spre curțile păduroase ale acelui Sir Leoline, the Baron rich — către faptele de somn în care e țesută această neasemănată baladă Christobel. Am greșit desigur față de legea mea internă. Adevăratu-mi rost aici e cercetarea exactă. Credeam însă pe atunci în Poezie, și aduceam, în adîncirea ei, o veracitate carteziană și o ardoare de navigator. Natura ei îmi apărea identică somnului controlat". Zona atemporală în care a poposit Poetul, exclude definitiv orice reîntoarcere spre concret. Dar — pornit — cu disimulare maioresciană, revine din cînd în cînd : „Demența precoce se deosebește de celelalte forme, accidentale de rătăcire — adevărate stări ditirambice — printr-un minus de conținut. În nici o limbă nebunia nu mai e bine numită ca în a noastră. Mă încumet a da următoarea definiție nebuniei : Gîndirea descriptivă substituită gîndirii funcționale, retrogradarea de la operație, la obiect". Aceasta pentru a șarja mereu adversarul prin figuri surprinzătoare și procedee tactice cît mai diferite. Un Maestru al șarjei polemice trebuie să lupte cu orice armă. După ce i-a oferit cîteva lecții de poetică, cu valoare exemplară, îl desființează în propriul său teren : „După cum se știe sînt cel mai neinventiv poet român.

Pregetul e trăsătura mea caracteristică. Răsfoind însă colecția ultimului *Sburător*, donată de iubitul meu Maestru, încep să cred că această judecată e mult prea severă. Insanele, șovăitoarele mele versuri par investite de un prestigiu nemeritat în ochii cîtorva printre care d-l Vladimir Streinu — după cum dovedesc indirect următoarele fapte : În numărul din Aprilie 1925 al *Sburătorului* găsim o poezie *Duplex* semnată Vladimir Streinu. E o poezie țopăitoare, danțată pe loc ca o bătută, însă de o desăvîrșită autenticitate. Experiența care îi stă la bază e un mic negoț rural de lemn, în care gorunul și alunul sînt probele preferate. Pînă aici, nimic de zis. Poezia devine însă odioasă prin lipsa ei de galanterie, cînd asociază acestor specii negociabile, un erotism, se pare,

legitim. Acesta era nivelul ambițiunilor poetice al d-lui Iordache — Streinu la data menționată". În continuare, ca din întîmplare, Ion Barbu descoperă imitarea tehnicei sale poetice, precum și metafore întregi în poeziile lui Vl. Streinu *(Hermafroditism, Minunea).* Desigur, că strîngîndu-l în chinga argumentelor, Ion Barbu nu-și va mai cruța partenerul de polemică. Improvizația fantastică și logica stringentă vor strivi orice șansă de reabilitare. La o asemenea execuție, într-o expresie riguros plastică, singurul răspuns genial va fi tăcerea. Iată-l pe Barbu dezlănțuit ca o mare în furtună, scufundînd orice corabie, pentru ca în final, liniștea și singurătatea să-i aureoleze reculegerea întru sine : „Coadele slătărești, cu bănuți jucăuși ale prosodiei sale din *Hermafroditism,* se scurtează considerabil sub misterioase acțiuni. Dar aceasta nu este încă nimic. Poezia este toată numai întortochieri, inversiuni și improporții, care i se par acestui stîngaci, un ultim cuvînt în forma lirismului abstract. E adevărat că o nouă specie negociabilă, mesteacănul, compromite ambițiile către abstractitate ale tînărului analfabet și bocager. Numărul din mai-iunie 1927 aduce o ultimă poezie de două strofe și *Fapt* de același Vladimir. Ea începe : «Rezumat — acestei zi, solara cale». Comparați acum cu versul citat din *Grup (Găsi-vor gest închis să le rezume* ?) Recordul abstracțiunii dar și al sincronismului lovinescian, sincronism la trei luni interval e luat cu brio. Însă cum există transformări, există și invariante ! Prostul gust al autorului se refugiază în solecismul : «acestei zi/zile intolerabil, vrednic de spînzurat». Poezia se semnalează încă atenției noastre prin cel mai diform, mai «răscrăcărat» vers al prosodiei române și prin cea mai indifernță glesnă : «Știu doar umbra care fără a se teme», cum și prin acel incult *cerc abstract,* pentru care autorul merită într-adevăr să fie închis la ocol, așa cum declară însuși în ultima strofă. D-l Streinu stă mai tot în aceste poezioare... Probabil că eroul nostru își exercită mai departe vocația de Găeștinar, prin grădinile și ale altor *clienți,* cum d-sa singur obicinuiește să-i numească". Superioritatea personalității barbiene (sau, simularea desăvîrșită a acesteia) lasă în umbră orice

încercare de ofensivă. Intensitatea verbului său coroziv strunește vocabularul inept. Ideile scapără, retezînd logica șubredă. Asediul polemic folosește o strategie minuțioasă, prinzînd și paralizînd adversarul în plasa loviturilor. Acesta sucombă fără prea multă împotrivire. La sfîrșit, polemistul declară plictisit și moralizator, aproape melancolic : „Aceasta e ultima lecție de cuviință, de ordine și luciditate, pe care o dau unui inconștient, care, ...incapabil să urmărească și cel mai mic raționament al meu fără mari primejdii pentru meningele sale întristate supune totuși vigoarea mea logică verificărilor sale de Doctor Gudron. Cînd metempsihozele mă vor introduce în vreo întunecată zburătoare, voi mai avea prilejul să croncănesc cu eroul meu. Pînă atunci, un lung sfîșietor adio !" Indiferența se interpune ca un spațiu separator. Duelul s-a terminat. Plictisit, polemistul va uita totul, retrăgîndu-se din nou în universul abstract al numerelor. Spirit genial, capabil să intuiască și să delimiteze ideile, cum rar se întîmplă, Ion Barbu *deschide problemele în absolutul lor.* Le sterilizează, storcîndu-le de apa vulgarizatoare a întrebuințării comune. Esențele distilate astfel, vor polariza într-o cristalizare geometrică. Tulburarea prin polemică, nu face decît să le sporească limpezimea. Căci nu trebuie uitat un lucru ; chiar elogiind, și aceasta se întîmplă tot la modul polemic : „Dacă înțeleg foarte bine grija domnului Blaga de a-și compune un vocabular just și pur, nu înțeleg în schimb deloc concesiile făcute pitorescului indigen, cînd genul său liric îl înclină să enunțe raporturile universale. Procedeul din versurile : «Cocoși apocaliptici tot strigă / Tot strigă din sate românești», e inutil, sau de o naivitate prea voită în orice caz : fără ecou și demn de alți poeți ai Ardealului. Mi-e teamă — atît de multe sînt motivele de folclor românesc la d-l Blaga — că, rîvnind la o chimie completă a poeziei i-a alterat puritatea. Patriotismul, pentru poeți, constă în a scrie o poezie cît mai puțin coruptibilă, în a lega destinele de viața superioară și puternică a versurilor lor. Cred că porțile țărănești, iile, balaurii, feții-frumoși, mozaicurile și zugrăvelile bizantine, conduc poezia la un stil pastiș ori pestriț. Stilul poeziei d-lui Blaga nu

trebuie să fie universal, în sensul imperial al catolicismului, ci intemporal și ceresc, ca Ierusalimul ortodoxiei, care — în nici un caz — nu s-a refugiat în fundațiile *Gîndirii*. Dar ce ne pasă! D-l Blaga ne-a dăruit o poezie mîndră și rară. Salutăm această calmă binefăcătoare stea. Peste orgiile materialității ortodoxe, peste casapii „apocalipsului" de la a căror poezie «Où pourrit dans les joncs tout un Léviathan», ne întoarcem cu un dezgust ilimitat: peste papagaliceasca înșirare de mici și obraznice trucuri a tinerilor poeți raționaliști — semibarbari, capabili exact de trei silogisme — flutură aurul legendar al unei nobile poezii. Capriciul Grației!" Într-un simplu referat la traducerea din Shakespeare, impulsurile de polemist nu dispar („E adevărat, părintele Galaction e preocupat de a da personalitate traducerii sale, de a-și înfățișa întregul înaintea părților. Maniera sa este împărătească. Peste scheletul dramei shakesperiene aruncă haina fluidă a limbii sale. Dar foarte adesea această mantie nu aderă, ci flutură pe axă ca un corp astral. Întruparea întîrzie. Sîntem dezamăgiți... De asemenea, îl previn împotriva unei deformații oarecum profesionale. Atmosfera cîntecului nu e creștină. Dangătul funebru al clopotelor acel *knell*, Părintele îl poate regăsi în cîntecul lui Ariel, din *Furtuna* unde e tras de nimfele de sub valuri. Nu, cîntecul e păgîn, deci poetic. Părintele îl creștinează necuvenit: *Clopotele să-l închine*, denaturîndu-l. E mai puțin frumos. De altfel, am fost totdeauna împotriva școalei *Gîndirii* lui Crainic, împotriva revelării Ortodoxiei pînă la o ordine de pitoresc. Direcția în care s-a rătăcit traducerea e de imputat acelui nesuferit *dor* — plagă a liricei și sensibilității românești și implicațiilor sale dolente. Dacă rămînea la *fancy* — dragoste, pagubele erau mai puține. — Ce carieră, acest *dor!* Ce nu s-a spus, cîte nu s-au scris despre el! S-a născocit că e intraductibil; că numește pur și simplu sufletul românesc. A domnit pe o întreagă epocă, fiind uzurpat abia în urmă de *Miorism* și alte imbecilități tracomane, dar cărora nu le-a fost dat nici pe departe să ajungă favoarea înaintașului lor. A fost un timp cînd copiii erau botezați *Doru*, iar birturile *Vîrful cu Dor*. Epocă execrată de Mateiu Caragiale: a expoziției 1906, a societăților de bluze românești *Furnica*, mobilelor pirogravate Brumărescu, a teosoafei Papura-Jilava, haiducilor și cioclovinelor ei, în mărămi și ițari. Epocă dulceagă, ridiculă, peste care plutește umbra supra-anuantă a Carmen-Sylviei") ci dimpotrivă confirmă extraordinara vocație polemică. Nemaiavînd adversari vii, ca și în cazul „Poeziei leneșe" Ion Barbu polemizează cu noțiuni abstracte. Acestea se animă, capătă vioiciune și mobilitate, ilustrînd virtuțile de mare prozator ale polemistului. Căci polemică fără talent nu există.

Spirit baroc inscris pe orbita unui destin implacabil creator, Ion Barbu s-a manifestat „fulgurant", concentrînd în sine esența unei epoci literare. Ideologia sa estetică (exteriorizată numai în actul polemic) revelabilă în intervențiile rarisime, divulgă o geometrie a esențelor. Nimeni, în polemicile iscate, nu i-a ripostat la un nivel corespunzător spre a-l face să continue o publicistică scăpărătoare în idei, unică în expresie. Astfel, Lovinescu a răspuns ineficient, iar Arghezi a tăcut cu o „candoare disimulată" (înțelegînd prin aceasta modul „arghezian" de a răspunde). Ceilalți și-au ars efemeridele ideatice în focul etern egal sieși al lui Barbu. Oricum, în corul destul de anarhic și disonant al timpului său, vocea lui Ion Barbu a fost un gong singuratec și irepetabil.

TEXTE, NOTE ȘI COMENTARII

1. La articolul lui Barbu despre Arghezi din „Ideea Europeană" (anul IX, nr. 250, 1 noiembrie 1927), ecoul polemic nu rămîne fără urmări. Astfel în „Viața literară", (anul II, nr. 62, 19 noiembrie 1927), sub titlul „Un caz de mojicie literară", Dem. Teodorescu se arată indignat de „ieșirea" poetului, pe un ton trivial : „Izbucnirea de scremută măgărie dialectică a micului poet Barbu împotriva marelui poet Arghezi — în *Ideea Europeană* — readuce în atenția celui ce se îndeletnicește cu cercetarea moravurilor din șatra noastră literară"... și articolul continuă mereu pe acest ton blasfemător : „Cîte sute de versuri din Arghezi, n-a învățat pe dinafară tînărul Barbu fără nici un folos : orgoliosul sfielii totale care e poetul *Cuvintelor potrivite,* nu se îndulcea și nu se apropia... Rămînea, cu o nevăzută agresiune, departe de admirația potolită a inspiratului său curtezan. Micul admirator s-a înfuriat cu aceiași eleganță eroică cu care s-ar fi repezit împotriva unei femei ce nu-i mai asculta serenadele... D-ul Barbu nu mai poate suferi poezia *Cuvintelor potrivite* și ține să zbiere acest simțămînt. În scris. O revistă stimată i se supune. Înainte de a cerceta netemeinicia unei neguri de răgușală intelectuală în febră, vrem să notăm acest act de mojicie literară al unui poet față de un mai-mare al său..."

La rubrica „Revistele", atacul se dublează, în același număr, prin nota unui P. C. (Pompiliu Constantinescu ? — n.n. ; „un orificiu misterios al „Sburătorului" cum va spune însuși Barbu în „Pro domo") intitulată „D. Ion

Barbu contra d-lui Arghezi". Îl reproducem aproape în întregime, întrucît nu a fost semnalat pînă acum. „Prețuim în d. Ion Barbu pe un autentic poet, de la frenezia dionziacă a primelor sale versuri la pitoreștile sale evocări balcanice și chiar pînă la ermeticile versuri suprarealiste ce sînt dovada cel puțin a unui nobil efort de a evada dintr-o formulă ce ușor s-ar putea osifica. Un poet se valorifică exclusiv prin propria-i operă ; prin afinități firești s-ar presupune a fi el însuși comprehensiv față de scrisul confraților întru Apollo, dar, dacă o anumită idiosincrazie îl îndepărtează de piscul bătut de tremurul luminos al razelor solare din ținutul variat al poeziei, sau alte subterane rețineri îi ucid entuziasmul și înțelegerea — atunci îi pretindem, fără rezervă, o decență în gestul înăbușit de a macula ceea ce este frumos. Facem aceste preliminarii în întîmpinarea agresiunii, am putea spune atentatului (și cuvîntul nu este prea tare, dat fiindcă atacul e al unui poet valoros împotriva altui poet mai mare), pe care d-ul Barbu îl destinde în paginile ospitaliere ale *Ideii Europene* din 1 noiembrie a.c. — în contra d-lui Arghezi. Îmbrăcat într-o sugestivă ținută literară, deși cu mijloace polemice din panoplia cu arme inveninate a victimei — atacul d-lui Barbu e însă un multiplu act de lipsă de tact, mai întîi prin mutilarea citatelor la ceea ce a găsit eminescian în d-ul Arghezi, apoi prin circumscrierea lor numai la anumite versuri dintre care unele ar fi fost de dorit să-și găsească un ecou mai valabil în sensibilitatea unui poet, în sfîrșit printr-o serie de afirmații în afară de structura talentului arghezian, și care în final, teoretizează ultima etapă a poeticei d-lui Barbu.

Aceste obiecții mai mult pe un plan de metodă ! Principial însă, găsim totală lipsă de eleganță și generozitate critică, vehemența unui poet în contra altuia, căci în acest caz o vicioasă opacitate trebuie să te rețină de la un veritabil act de lez-poezie sau repede poți cădea în suspiciune lunecînd furtiv resentimente de alt ordin, în valorificarea pur literară. Dacă în contra atitudinii blamabile a d-lui Barbu ne ridicăm cu toată puterea, nu mai puțin desavuăm inițiativa dăunătoare a redacției

responsabile... căci afirmații categorice ca «lipsa unui curent critic serios, se resimte în momentul de față» sau că publică „esseul d-lui Barbu cu convingerea că asemenea discuțiuni vor avea darul să readucă astăzi în atenția publică, o problemă imanentă și atît de esențială pentru caracteristica unei epoci, cum e problema literară, căzută un moment în desuetudine prin uzurparea drepturilor ei de către atîtea varii preocupări relative, cum sunt : „politică și altele“ sînt dovada propriei dezorientări care devine cu atît mai naivă cu cît pentru a promova a „problemă imanentă“ care e și „atît de esențială“, a fenomenului literar, vidul de cugetare al criticii absente de la „Ideea Europeană“ și-ar fi putut închiria orice alt critic, afară de d. Ion Barbu. Repudiind revelația tardivă a dezorientatei *Idei,* d-lui Barbu, poet valoros și cunoscător a mai multe limbi, îi rememorăm cunoscutul dicton : NE SUTOR ULTRA CREPIDAM ! E de constatat că a doua modalitate de respingere a atacului barbian este aici urbană și chiar la obiect. Dar aceste două intîmpinări parcă nu erau de ajuns, astfel că pe pagina a 4-a a aceluiași număr din „Viața literară“, se va mai insera încă o micronotiță la rubrica „Curier literar“ : „Cazul d-lui Arghezi deschis de d. Ion Barbu la *Ideea Europeană* este un revelator avertisment pentru autorii care nu împart solicitatorilor în mod gratuit volume din opera lor“.

În „Rampa“, (an XII, nr. 2950, 23 noiembrie 1927), la rubrica „Săptămîna literară“,sub titlul „Destăinuiri pentru luminarea afacerii Tudor Arghezi — Ion Barbu“, Romulus Dianu atacă vehement pe Ion Barbu făcînd insinuații asupra caracterului său „versatil“ : povestește cum acesta nu s-a împăcat cu N. Davidescu și cu Camil Petrescu ; cum a trădat „Sburătorul“ pentru „Contimporanul“, unde Romulus Dianu jură că i-a fost prieten, pînă în momentul în care „a presimțit din nou o meschină duplicitate“ ; dă pe seama poetului faptul de a-l blama pe Lovinescu susținînd că nu-i înțelege poezia și că nu pricepe pe Valéry, explicîndu-i, între altele, noțiunea de „oniric“ pe care Lovinescu o folosește în articole. O cauză a polemicii cu Arghezi ar fi polemica acestuia

cu șeful „Ideii Europene“ C. Beldie „de acum patru ani“. Romulus Dianu se lamentează la modul desuet-sentimental ; „Doamne, Doamne, prietenul meu Ion Barbu, pentru care de atîtea ori m-am răfuit cu inșii proști, cu care n-aveam nici un interes să mă războiesc, își vinde astăzi moștenirea spirituală a atîtor poeți citiți și cîntați în schimbul strachinei de linte a unui articol critic. Dacă observați atent obiecțiunile ridicate ușor veți vedea că d-ul Ion Barbu pledează în favoarea poeziei sale. Tot ce nu se poate spune despre versul arghezian se află în cel al lui Barbu... Dar combatanții sînt de dinastii diferite și se urăsc din instinct...“ Romulus Dianu revine în „Rampa“ (nr. 2954, 27 noiembrie 1927) la „Moravuri literare“ și „sancționează“ : el a vrut să-l demaște pe Ion Barbu și unii i-au reproșat gestul „inelegant“ ; ca atare denunță acum pe „poețelul pornografic“, citînd din *Cîntec de rușine* și altele. Romulus Dianu e aferat de faptul că Ion Barbu „înjură redacțiile israelite“. „Cazul poetului Bildibic nu e singular și morala acestei afaceri e banală“. Astfel, R. Dianu „spunînd lucrurilor pe nume“ și citîndu-l pe F. Aderca conchide împăciuitor că Barbu a făcut un „paradox facil“, pe care poate îl „regretă“. Chiar așa de simplu să fie ? „Pro-domo“-ul lui Ion Barbu dovedește contrariul, precum și „Întîmpinarea“ adresată aceluiași de către R. Dianu.

Peste două numere, în „Viața literară“ (nr. 64, 3 decembrie 1927), campania împotriva lui Barbu este continuată de prietenul de ieri, Felix Aderca. Pe prima pagină cu indicația „Contribuții critice“, apare o „Exegeză“ ca „Răspuns d-lui Ion Barbu“. După ce-l citează pe Barbu, Aderca adoptă un ton veninos, ca și Dem Teodorescu : „Dar tocmai pentru că punctul de plecare al lui I. Barbu duce la verificarea esențelor, rău a făcut că nu și-a păstrat seninătatea și ni s-a înfățișat pătat cu vulgarități și jumulit ca un arhanghel justițiar domiciliat la han. Era vorba de lămurit o calitate estetică, un adevăr al frumosului, nu de insultat un poet care se știe bine — n-a dat niciodată buzna, cu strigăte mari, la visteria gloriei populare și s-a lăsat să treacă un sfert de veac, pînă să adune într-un volum stihuri pe care atîți

poeți — între ei și d-l Barbu — de mult le știau pe dinafară. Fără acele accese verbale d-l Barbu ar fi reușit poate să-și ascundă mai bine patima care-l face critic din poet și să fi dat judecății lui — chiar atît de greșită cum vom vedea că e — înfățișarea de mister estetic, în voluptatea căruia nimeni altul nu poate pătrunde..." Replicile, privind retorismul și eminescianismul lui Tudor Arghezi, sînt declamate într-un stil cam lătăreț și emfatic. Felix Aderca nu pricepe sensul înalt acordat de Barbu „construcției" în poezie : „Ne întrebăm cu uimire, dacă, experiența e măcar admisibilă. Adevărata poezie lirică — «ridicată la măsura de aur a lirei», cum atît de frumos scrie d. Barbu — nu trăiește prin construcție. Dimpotrivă : construcția dă poeziei înfățișare de discurs, de elocință aplicată și dezvoltată cu metodă... Poeții moderni — și printre ei și d. Barbu — au mers atît de departe cu aversiunea de «construcție», încît scriau poezii care nu trec de două strofe, idealul fiind de a scrie o poemă într-un vers... Să fi înțeles poate d-ul Barbu prin «construcție» densitatea poetică a versului ? Dar simplitatea versului arghezian nu este simplism, ci perfecțiune ; cea mai ușoară luare-aminte invederează complexitatea țesăturii lui poetice...". De la „exegeza" asupra lu Arghezi, Aderca găsește necesar să treacă, la rîndul său la defăimarea poeticii barbiene. „Poezia de «pitoresc și violență» nu poate fi exclusă din marea artă, cînd e expresia unui suflet miraculos ca al d-lui Arghezi, precum nu poate fi exclusă, ca fiind «respinsă de Idee», poezia uneori mult mai violentă și cu intenții mult mai «pitorești», de felul următor creată chiar de d. Barbu, bunăoară în *Uvedenrode* [...] sau în armonia burlesc-funebră din prohodul pentru *Răsturnica* [...] sau în balada care trebuie recitată pe nas, ca o manea cu acompaniament de tobă (*Cîntec de rușine* — n.n.) — Și iată ceea ce ne desparte, esențial, de d. Barbu, «Actul clar de narcisism» se înfăptuiește nu adoptînd o anumită manieră, mai mult sau mai puțin stenografică, mai mult sau mai puțin ermetică și atît de «interioară» încît să devie un loc cu legi arbitrare, cărora poetul să le «alăture» cifrul. Această

manieră poate fi ușor adoptată de poeți care au cap de berbec iar nu de Narcis, — și o atare oglindire pură nu e narcisism, ci oglindire de berbeci. Adevăratul narcisism e condiționat de Narcis, adică de puterile poetice ale unui suflet care să învioreze în felul lui unic, în chipul lui nemaiîntîlnit apele curgătoare ale limbajului. E puțin lucru ? E esențial, căci ține de Dumnezeu și de-aceea se înfăptuiește atît de rar și atît de greu. Și în ce privește literatura românească, un poet al cărui suflet să fie mai străveziu în cîntecul lui, ca sufletul arghezian, rar s-a ivit și o poezie mai viguroasă, mai diversă și mai originală, de la Eminescu încoace, limba noastră nu cunoaște... D-l I. Barbu este însuși, precum se știe, un poet foarte original. «Harta» negativă, ridicată poeticei d-lui Arghezi, întristează ca o vînzare. Ne întrebăm ce va fi pervertit spiritul poetului amic, el moștenitorul acelui public care trebuie abia educat la poezia argheziană încît să arunce cu piatra în părintele său. Căci frămîntarea critică a d-lui Barbu dovedește nu atît neînțelegerea, cît rea înțelegere și nu atît o judecată rea asupra d-lui Arghezi, cît o faptă rea împotriva poeziei." Violența din tonul lui Aderca este justificată, răspunzînd la violența lui Barbu.

La aceste atacuri îndîrjite, poetul va răspunde cu rigoarea matematicianului Dan Barbilian printr-un „Prodomo", în următoarea „Idee Europeană" (anul IX, nr. 209, 1 decembrie 1927), publicînd tot aici concomitent, articolul polemic împotriva lui E. Lovinescu. Polemistul va semna cu numele de poet, în timp ce răspunsul la injurii va cere rigoarea matematicianului, astfel că Ion Barbu și Dan Barbilian se vor întîlni în același număr. Dan Barbilian trece în revistă pe atacatori, dîndu-i fiecăruia importanța meritată : ia act că în „foaia lui Valerian" îl „insultă" Dem. Theodorescu (fără a stărui) ; se miră de un oarecare P.C. („un orificiu misterios al *Sburătorului*") care-l învinuiește de „atentat" ; apoi „cît privește subredul și mercenarul condei care, în foaia de reclame *Rampa* amestecă ocara cu sputa, unicul motiv al injuriilor sale îl bănuim : e furia simiescă împotriva poeziei ce nu se lasă a fi utilizată, fără primejdii. Aceasta e

ultima pomenire în *Ideea Europeană* a unor oameni fără cuviință. Refuzăm să descindem în ulița lor pamfletară, să-i onorăm cu un alt răspuns". (La tonul atît de răspicat al polemistului, restrictiv față de orice altă atingere cu asemenea inferiori adversari, Romulus Dianu, în loc să tacă înțelept, voind parcă să confirme caracterizarea lui Barbu, va aduce „O intîmpinare" injurioasă în „Viața literară" nr. 66, 17 decembrie 1927, pe care o reproducem în această lungă paranteză : „D-l Barbillian de la Giurgiu, apără în *Ideea Europeană* pe d-l Ion Barbu, atacînd cu o limbă cleioasă, specializată în funcțiuni armenești pe cronicarul literar al ziarului *Rampa*. Cum acest cronicar literar sînt eu, și cum nu înțeleg să polemizez cu d-l Dan Barbilian, voi preciza doar — deci polemizează ! n.n. — că «foaia de reclame Rampa» publică articole de d-l C. Rădulescu-Motru care ceva-ceva, are mai multă autoritate în materie, și decît d-l Barbillian și decît d-l Barbu. Și cu aceasta las pe improvizatul critic să-și consume pînă la sfîrșit schinduful cîinesc aprins în el care-i dă iluzia unei feerii de foc bengal". Nota e trivială și în afara „chestiei"). În continuare, îi dă o lecție definitivă singurului adversar mai serios : „D-l F. Aderca, curios de românism, dar încă incompetent, se lasă blufat de vocabulare : meritul de a aduce în literatură tot vocabularul român e nul. *Alegerea* contează numai. Prin ea, scriitorul face act de creator. Iată deosebirea între reforma lexicală a lui Eminescu și cea a d-lui Arghezi. Construcția nu poate fi confundată cu arta retorică. Construcție înseamnă *creație cerebrală* („organizare deliberată" — în ediția *Pagini de proză* a lui Dinu Pillat, E.P.L. — 1968) căci formele vii nu se ivesc numai, ridicul, pe cale de procreare sexuală : zămislire a cărei înțelegere d-l F. Aderca o are cu prisosință. Aceasta e *perpetuarea ;* cealaltă e *creațiunea*. Dumnezeu creează deliberat („chibzuit" în Dinu Pillat) și singuratic după un plan acordat, după o finalitate. Inima e pusă, lui Adam, în stînga, iar sexul ascuns cu rușine. *Construcția : această finalitate și economie.*

Poezia trebuie să păstreze o invarianță (*invariante* — în Dinu Pillat) față de anume grupuri de transformări ver-

bale. Știind acest lucru, d-l Aderca va putea întreprinde «experiența negativă» care îl înspăimîntă. Invariantul, permanența, e subtila disociație intelectuală. Fără această preocupare de esențial și permanență (*permanent* — în D.P.) poezia s-ar preface în barbarie : ori alexandrinism. *Corbul* lui Edgar Poe nu e numai o punere în scenă, dar mai ales o vizită a Umbrei. Între bine și rău, între vulgar și nobil, există hotare perfect dense. Transmutația („transubstanțierea" — la D.P.) prin artă a acestor specii, e vis necontrolat de crepuscul de Ev. Pentru Prefacere, trebuie mîinile înflorite de la Cana, mîini de olar sau de pamfletar întunecă lucrul mînuit. D-l F. Aderca vrea să opună poeziei d-lui Arghezi versurile lui Ion Barbu, care n-a vorbit în poet, ci în calitate de cititor. D. Aderca se înșeală în privința poeziei *Uvedenrode*. Sensul ei nu e pitoresc ci solar și erotic («iar felul de erotism care o străbate e o formă a panteismului, o sexualitate cosmică» — apud. D.P.). Pedala d-lui Aderca degradează totdeauna temele, pentru a le putea admira. *Uvedenrode* nu e iarbă afrodiziacă pentru țapi impenitenți.

Răsturnica, după cîte știm, nu aparține lui Ion Barbu. Cît privește «cîntecul antonpannesc», ultim citat, el e o demonstrație prin absurd a imposibilității de pitoresc. Acest citat face parte dintr-un ciclu scris într-o epocă de erori, trase din premizele unei experiențe bazate numai pe senzație, epocă de mult întrecută (*trecută* — D.P.). Aceste încercări au fost scrise și pentru delectarea unora din prietenii israeliți, amatori de «verde» și de «nou».

Căci apele limbajului nu sînt și ale spiritului. Limbajul brut e asemenea lanțului de bușteni care înspumează rîul, mult mai la vale de iezerul natal. La acest izvor, recules și în așteptare, la ora ariană cînd trece Zarathustra, poetul *Medievalei* își va putea face uitată fața sufletului său, încă siriană. Țapul va dispare. Se va recunoaște în sfîrșit : Cel fără de Față.

Părintele literar nu va fi niciodată d-l Arghezi, lui Ion Barbu. Ar fi putut fi pentru dînsul cel mult un sfințit

părinte. După defrocare, nu mai e posibil (*cu putință* — D.P.). Cu aceasta, polemica în jurul cazului Arghezi o declarăm încheiată. E ultima dată cînd *Ideea Europeană* mai judecă, altfel decît în prima instanță." Instrucția asupra Creației și Poeziei, atît de elevată prin substanță, este de o concentrare pe care o vom mai întîlni, doar în polemica cu Vladimir Streinu, din 1935.

2. În ediția citată a *Paginilor de proză,* (1968), îngrijită de Dinu Pillat, apare „omogenitate incongruentă". Părerea noastră este că mai exact se exprimă polemistul în momentul inițial, de declanșare a actului polemic. „Omogenitate concurentă" este mai aproape pe planul absolut de referință barbian (cum va explica și G. Călinescu în „Viața literară" nr. 67, 24 decembrie 1927), decît „incongruență" care dispersează sensul emulativ implicat în prima sintagmă, într-unul indiferent, incongruent, fără vreo legătură, neutru. Schimbările, chiar ale poetului, (cum certifică riguros științific Dinu Pillat), nu ni se par fericite. Mai ales că revederea textelor s-a făcut într-un timp îndepărtat, cînd tensiunea polemică nemaiexistînd, termenii introduși devin lînoși, fără vibrație, abstracți — fără culoare.

3. „Al doilea răspuns D-lui Barbu", pus de F. Aderca sub un titlu extras din înțelepciunea populară „Șarpele la sîn", apare în „Viața literară", nr. 66, 17 decembrie 1927. Iritat profund, de acel „Pro-domo" al poetului, F. Aderca se lamentează într-o proză denigratoare, plină de insinuări perfide, denunțînd marea ingratitudine a lui Ion Barbu : «Mă aflu în fața naivității mele de deunăzi de a fi socotit pe d-l Ion Barbu om de gîndire și de a fi crezut că poate țese — chiar fără bună credință — la complexul război al ideilor. Nețiind seama de minciuni (neagă pînă și paternitatea unora din versurile sale, citate în articolul meu !) ; scuturîndu-mă să uit (adică am fost) „prieten israelit", „țap impenitent" cu „fața sufletului încă siriană" ; luptînd din greu cu nevoia de a vomita la învinuirea că am opus pe Arghezi lui Eminescu pentru că Eminescu ar fi fost... antisemit ! — țin să mă opresc (o singură dată încă) la spiritul „critic" al d-lui Barbu. A ne opri e un fel de a vorbi, căci n-aveam

nici o obiecție de făcut. Dacă ar fi să întrebuințăm stilul d-lui Barbu, am scrie și noi cam așa : Balaoacheșul egiptean din Balcani este incapabil să-și miște gîndirea altfel decît între formule și înjurătură (altă formulă). Încercînd să reduci ființa poeziei la maniera sa estetică din urmă (cît va ținea ?), fraze critice cu care ar fi trebuit să creeze o pînză vie și mlădioasă, sunt doar aruncături strîmbe de vorbe, printre dinți, ca țîșniri de spută, prezentate drept critică de idei. În fața tabelei de expus o teoremă, de făcut o demonstrație, cu creta în mînă pe piedestal, d-l Ion Barbu înjură ca la ușa cortului." F. Aderca, ca un mai doct în problemă ține să demonstreze că E. Lovinescu n-ar fi împrumutat nimic din N. Davidescu (mai era nevoie de demonstrație !?) și că nici Vlahuță, nici Duiliu Zamfirescu nu sînt sămănătoriști. Bineînțeles, toți afară de Nicolae Iorga, care este ! F. Aderca insinuează că Ion Barbu se răzbună pe E. Lovinescu pentru faptul că acesta n-ar fi reușit să-i publice volumul de versuri *Ochean* la editura „Casa Școalelor" din cauza lui Mihail Dragomirescu. „«Poetul modului interior» drept gratitudine, își varsă cocleala în insulte lipsite pînă și de podoabele de stil și unitatea de temperament care îngăduiau lectura celuilalt pamflet, asupra poeziei argheziene... Poetul la «modul doric» uită că a numi «vînt și nici atît» pe cel care i-a dat ființă publică, înseamnă că pentru sine trebuie să caute un cuvînt și o expresie care să însemne și mai puțin decît atît : Dacă un critic nu e nimic, cît poate însemna poetul pe care acest critic — unicul ! — îl prezintă lumei ? Oare țiganul care în fabulă își taie craca de sub el, să fi fost poet ?" Felix Aderca se împacă totuși cu situația, întrucît „E. Lovinescu a mai crescut șerpi la sîn".

Pe pagina a patra a aceluiași număr, sînt niște „Note în jurul articolului d-lui Ion Barbu" : „Articolul împotriva d-lui Arghezi punea problema primejdiei la care se expun autorii ce nu-și oferă volumul solicitatorilor inoportuni (în puterea nopții)... ! Cel împotriva d-lui Lovinescu dovedește primejdia ce amenință pe critici, cînd nu pot publica volumele poeților irascibili..." Sînt apoi reproduse părerile „diverșilor oameni din diferite straturi

sociale". Peste o săptămînă, (în „Viața literară" nr. 67, 24 decembrie 1927), un cuvînt abrupt al lui Ion Barbu („Pentru d. F. Aderca") va pune capăt și acestei polemici : „D-l Aderca n-are dreptul într-o polemică francă să atribuie unui autor versuri iscălite de un altul (E vorba de *Răsturnica*, „Contimporanul", octombrie 1925, semnată de B. Iova — n.n.). Proprietatea e mai întîi un act de consimțămînt. Vorba «minciună» se întoarce îndărăt să roșească un obraz cutezător. Deocamdată atît. În februarie cînd voi putea relua activitatea «pamfletară», voi dedica d-lui Aderca, procedeelor și spiritului său caracterizat, onoarea unei spînzurători într-adevăr balcanice." Dar spiritul poetului nu s-a mai exersat într-o nouă execuție literară. Poate din lipsa obiectului. În orice caz, ca și în polemica anterioară, Ion Barbu și-a spus ultimul cuvînt, retrăgîndu-se nesatisfăcut de replicile adversarilor. Am văzut cum G. Călinescu a fost pus în situația de a explica școlărește ideația polemică a poetului. În lipsa unor replici, cît de cît satisfăcătoare, polemica, presupunînd rigoare ideatică, nu poate să continue. Întristat, dar demn, Barbu n-a găsit altă soluție decît să se îndrepte definitiv, cum o va spune singur, spre universul „de curății și semne" al matematicilor.

4. La cronica lui Șerban Cioculescu din „Adevărul", an XLIV, nr. 14, 122, 5 ianuarie 1930, Ion Barbu va răspunde extrem de urban (cu rigoare carteziană), în același „Adevărul" an. XLIV, nr. 14.137 din 24 ianuarie 1930. (Am citat textul la „Conceptul poetic"). În 1931, la apariția volumului *Eulalii* al lui Dan Botta, Eugen Jebeleanu scrie o cronică în *Facla*, 16 noiembrie 1931, în care apropie pe Dan Botta de Ion Barbu, pornind de la *Parafraza* acestuia publicată ca introducere la volum : „Dan Botta apare, sub cupola poeziei, augurat de Ion Barbu, care i-a sugerat o geometrie a imaginilor și un eliptism — apanagii ale tuturor cîntăreților ermetici (și al lui Eugen Jebeleanu, care și el apare *aureolat* de Ion Barbu, prin influență, în volumul *Inimi sub săbii* — n.n). Dar aceasta înseamnă (după cum spunea d. Camil Petrescu) un meșteșug care se transmite de la poet la poet și pe care Ion Barbu l-a primit (ca o acoladă, prieteni și

panaș) de la seniorii dinaintea sa"... La această insinuare de patronaj literar, în direcția prozelitelismului cultivat cu intenție, Ion Barbu va riposta în „Facla" nr. 431, din 22 noiembrie 1931, fără semnătură, sub titlul „În jurul volumului *Eulalii*" : „Liniile semnate Ion Barbu și care întovărășesc volumul *Eulalii* nu constituie o prefață pentru volum decît în înțelesul material și epistemologic. *Veghea lui Roderick Usher* în sine nu are nici un raport cu versurile d-lui Dan Botta. Prietenia personală a lui I. Barbu pentru acesta din urmă explică îndeajuns apariția acestor pagini în volumul suspomenit. Încă mai puțin ca darurile prietenilor d. Dan Botta, dintr-un alt ciclu, — desenurile de Mac. Constantinescu și P. Grant — rîndurile lui Ion Barbu ar face figură de comentar sau de «augurare» literară. E fără temeiu iarăși să se creadă că inscripția «Discovery» care închide parafraza poescă, e chiar semnalul descoperirii, în *Eulalii*, a unor corpuri astrale ale poeziei. *Veghea lui Roderick Usher* pune un raport între cel care o iscălește și valorile cosmogonice și de cunoaștere ale lui Edgar Poe. Nu un raport între Ion Barbu și poezia lui Dan Botta. Ion Barbu se declară în ceea ce-l privește foarte puțin mișcat de bîzîitul tot mai insistent al efemeridelor ermetice. El lasă în seama d-lui Camil Petrescu tandra îmbobocire a unor inversiuni iliace de poet-mamă. De greșeală de gust sau, încă, de uzurpare critică de a fi propus în scris și cu asemenea aparat, excelența unui prieten *personal* — cere să fie absolvit. D-ul Dan Botta se aparține lui însuși. Credem că n-a fost intenția nici unuia din cei doi scriitori parodia antipatică a unei treceri de forță cu atari acolade, pinteni și viteze inițiale de propulsiune." Ca un făcut, cum mărturisește el însuși, în „Facla", Eugen Jebeleanu l-a urmărit pe Ion Barbu „obligat" ca un fatum. Recenzînd „Contimporanul" nr. 102, în „România literară", nr. 42, 1933, scrie despre Ion Barbu : „Regăsim pe Ion Barbu într-o poezie care deși gongorică (și vom încerca să demonstrăm odată în toată extensiunea lui, acest defect repetat al liricei sale) are multe frumuseți ascunse, aplaudabile. Un singur lucru însă : reproșăm autorului *Jocului secund* faptul de a nu încerca o depășire și o

evadare din burtiera unei maniere... Floarea albastră novalisiană îi va fi poate totuşi odată îndemn de înnoit curaj d-lui Barbu.“ Îndrăzneala tînărului poet depăşea rezistenţa propriei armuri lirice, însă, cu obstinaţia celui care se simte neluat în seamă, Eugen Jebeleanu va interveni mereu împotriva lui I. Barbu, fie că este sau nu implicat. La exegeza denigratoare pornită de Ion I. Cantacuzino în „România literară“, (asupra căreia am referit la „Barbiana“), Ion Barbu ripostează sub titlul *Denunţarea unui procedeu* în „Calendarul“ (nr. 149, 5 septembrie 1932) : „În foaia d-lui Liviu Rebreanu, rezervor de germeni şi foetuşi literari, colonie de organisme inferioare, ce trag părerea lor de rigoare din gruparea în serie a unor elemente voltaice rudimentare de sonerie, apare un articol (cu privire la poezia mea) semnat răsunător şi bizantin. Am aflat fără să vreau că numele imperial s-ar justifica mai mult printr-o anumită distribuţie invariantă din Bizanţul d-lui Mircea Rădulescu decît prin continuitatea vreunui suvenir de fast porfirogen. Articolul este de rea credinţă ceea ce nu mă miră, din partea unei publicaţii în care mai ieri, apele calme ale celei mai realizate poezii, înfiorată numai de inflexiunile adierilor «de peste veac» — perfecţionarea ultimului volum al lui Crainic — erau desfigurate de oglindirea imposibilă a unui refren ajutat. Acelaşi recenzent îşi lua în altă parte, cheagurile unei măşti scrofuloase, drept strîmbătură dezgustată, în faţa mîndrei poezii a lui Moşandrei. Astăzi e rîndul meu. Procedeul de critică literară ce mi se aplică e urîcios ; cît n-am murit, opera mea poetică rămîne un act de voinţă şi de consimţămînt. Am arătat în rîndurile care deschid Indexul *Jocului secund* şi ce reţin şi ce elimin din producţia mea. Debilul ideolog al foii suspomenite îşi permite să răscolească în coşul în care eu însumi arunc nereuşitele unui trecut literar. Căci faptul de a fi apărut într-o revistă, nu ridică poeziei nimic din provizoratul în care ea trebuie să rămînă pînă la volum. E necuviincios să se treacă peste ceea ce am declarat atît de răspicat : caracterul de ciornă sau exerciţiu diletantic a tot ce nu a intrat în *Joc secund*. Dar deţinătorului unei inteligenţe critice pentru care e «element de pitoresc» conştiinţa sonoră (raporturile inteligibile, melodice) a versului ; pentru care un asemenea bun comun al poeţilor e caracteristic poetului considerat, trebuie să-i cer o procedură probă ?“ Ripostei acesteia, întemeiate şi elegante, în afara insinuării privitoare la nume, „România literară“ îi răspunde la „Curier literar“ (în nr. 30, din 10 septembrie 1932) cu o provocare — „Un duel între scriitori“ : „În urma notei injurioase pe care d-ul Ion Barbu a publicat-o împotriva d-lui Ion I. Cantacuzino în ziarul Calendarul, colaboratorul nostru a trimis martori semnatarului notiţei“. (Deci iată că nu numai Lucian Blaga a fost provocat la duel !). Într-adevăr, (în nr. 31 din 17 septembrie 1932) printr-un articol injurios, intitulat „Moravuri literare“ (pe prima pagină), Eugen Jebeleanu, cum va recunoaşte el însuşi mai tîrziu în „Facla“, recidivează în atitudinea denigratoare faţă de Ion Barbu. Reproşîndu-i pentru că nu a dat nota s-o publice chiar „România literară“ şi întrucît atacă „arborele genealogic al criticului său, împroşcîndu-l...“ etc. E. Jebeleanu încheie „urîcios şi ilogic“ : „Este adevărat că se află în arenă, dar sabia sa se îngroaşe, devine ciomag şi înjură“. Ceea ce reţinem este răspunsul prompt al lui Barbu la o exegeză denigratoare şi intervenţia în afara „chestiei“ a lui E. Jebeleanu.

5. Concomitent apariţiei studiului *Ion Barbu* de Tudor Vianu, Vladimir Streinu semnează o recenzie răutăcioasă „Critică şi poezie“, (în „Revista Fundaţiilor Regale“ din 5 mai 1935), scriind despre „cercetarea critică a d-lui Tudor Vianu asupra poetului cu şapte lacăte Ion Barbu, dintr-un sentiment de veche şi nesatisfăcută pîndă vînătorească în ceea ce priveşte făptura sălbatecă a poeziei“. Streinu avansează ipoteza discreditantă pentru Vianu, că acesta ar fi urmat, în studiul său, sugestiile poetului „mistificator“ faţă de el, ca şi faţă de E. Lovinescu mai înainte : „Numai că ascuţimile analitice cu al căror complement necesar aplecările descriptive şi explicative devin operante, *nu trebuie împrumutate de la poeţii înfăţişaţi,* deoarece informaţiile lor constituiesc un material critic, dacă mai întîi realizările poetice singure le implică şi pun în indiscutabilă evidenţă, deşi chiar în

această împrejurare se dovedesc de prisos. *Dl. Tudor Vianu află astfel de la Dl. Ion Barbu însuși că în versul* «atîtea clăile de fire stîngi», cuvîntul «stîngi» este atributul care în geometrie desemnează curbele spațiale, pentru ca în alt vers «stîngi cuburi șubrede intrate»... același cuvînt să înlocuiască pe *stîngaci*. Aceasta nu poate fi explicație mulțumitoare. Cît privește analiza poeziei de toată limpezimea *Ritmuri pentru nunțile necesare, criticul transcrie de-a dreptul interpretarea încredințată lui de însuși poetul*... Puterile analizei înțeleg *să se informeze de rigoare de la poezia realizată și nu de la poet*, cu atît mai *mult cu cît dl. Barbu are un savuros gust al mistificării criticilor*. Dl. E. Lovinescu de asemeni, întemeindu-se o dată pe conversația cu poetul, scria cu privire la caracterul producției sale că este vorba de revărsarea visului în viața reală (formulă pe care în aceiași termeni cititorul o poate găsi în *Aurélia* lui Gérard de Nerval), pentru ca mai tîrziu d-l Barbu să protesteze în contra esteticei suprarealiste a onirismului... *Așadar a recurge la destăinuirile poeților asupra operei proprii* este cînd inutil cînd primejdios : inutil cînd opera le cuprinde vădit sau cînd nearătîndu-le ea nu se poate valorifica printr-o intenție bogată în resurse bufe" (n.n.).

Aceste rînduri răutăcioase, la adresa lui Tudor Vianu (și implicit a lui Ion Barbu) vor deschide cadrilul polemic din „Facla", prelungit pe cîteva luni și încheiat, cu o impecabilă execuție a lui Vladimir Streinu sub titlul „Prometengherul dezrobit", de către Ion Barbu. Deci, la 8 mai 1935, în „Facla", anul XV, nr. 1280, sub titulatura inocentă de „Glosse și Comentarii", „Ion Barbu rectifică *și atacă*" : „Nu mă interesează judecățile critice care privesc exclusiv pe Vianu. Dar în nota critică a d-lui Vladimir Streinu este cuprinsă cel puțin o insinuație. Anume că autorul cărții (Vianu) oglindește acolo părerile pe care le am eu despre poeziile mele, în general — iar în particular toate exegezele cuprinse în carte sînt dictate de mine. Resping cu tărie această afirmație. Cartea scrisă de Tudor Vianu m-ar fi interesat prea puțin dacă ar fi fost o simplă redijare a părerilor care le am eu despre mine. Prin urmare nu-i putem anula valoarea ei pentru

mine, falsificînd-o în felul în care s-a insinuat. T. Vianu, cum este cunoscut de toți, concepe scrisul ca pe o magistratură și singură ideea de a se fi consultat cu mine, nu i s-a putut prezenta. Că în mod natural sînt în cartea lui lucruri pe care le gîndesc despre poezie în general, și despre poeziile mele în particular, se datoresc camaraderiei noastre vechi de 24 ani. Și e foarte probabil că ceea ce numesc părerile mele să fie în realitate părerile lui. În așa măsură experiențele noastre s-au împletit. Însă există și dovada că pînă la publicarea cărții n-am știut care este adevăratul ei cuprins. Această dovadă este îndoită : Sînt unele *exegeze și evident și judecăți generale CARE NU sînt ale mele, și care prezentate cu mai puțin prestigiu de cît au fost de către Vianu, ar fi avut darul să mă indispună*. Astfel ca să iau chiar din exemplele date de d-l Streinu «stîngi cuburi șubrede intrate», nu înseamnează pentru mine, «stîngace cuburi» cum crede Vianu, ci este luat într-un înțeles etimologic mai primitiv. Acela de «sinistre». «Înzeuat» nu înseamnează «dumnezeit» cum explică Vianu, ci îmbrăcat în za, și e format prin analogie cu șea «înșeuat». Atît mai puțin m-am consultat cu Vianu la facerea acestei cărți încît *ea conține lucruri direct dezagreabile mie*, — evident fără știrea lui Vianu. Astfel o anumită pagină beletristică (o pervertire a unui motiv poesc) este trecută de Vianu ca o prefață la *Eulaliile* d-lui Botta cînd acest text nu e cituși de puțin o referință la producția d-lui Dan Botta și încă mai puțin portretul său moral, așa cum s-a insinuat. Evident că orice text cît de puțin ascuns, poate fi ascuns... A doua dovadă ar constitui-o însuși editorul nostru Rosetti, singurul care a voit această carte și care cunoaște foarte bine gestația ei lentă și regula ce ne-am impus-o eu și Vianu de a o elimina din conversațiile noastre — la care lua parte și d-ul Rosetti — doi ani de-a rîndul.

Am zis ar constitui-o, fiindcă d-ul Rosetti are, în ultimul timp, față de cartea de care e vorba, exact părerile detractorilor ei. Și e fără precedent ca editorul cărții și confidentul nostru, director al Fundațiilor Regale, să refuze publicarea, în chiar locul în care a apărut de-

făimarea, a unei puneri la punct, sub cuvînt că nu e competent pentru a insera acea notă, ascunzîndu-se după palidele sau vinetele făpturi, fantoșe care — pretinde d-sa — au toată conducerea. Și eu și Vianu sîntem înspăimîntați de această inversare a sentimentelor d-lui Rosetti față de noi, și ipoteza unei curse întinse, a unei duplicități în vederea defăimărilor ce vor să vină, ni se prezintă fără voie în ceea ce privește motivele provocate apariției unei astfel de cărți.

Recurg la ospitalitatea gazetei dvs. pentru că apărarea aceasta nu a putut fi găzduită acolo unde era firesc, în revista unde a apărut atacul — încă o dată din cauza împotrivirii d-lui Rosetti, care găsește foarte nimerit ca în acea revistă, pusă sub privegherea regelui, să apară madrigaluri destinate Catherinei Hepburn, găsind însă compromițător apariția protestului nostru drept. Dacă mai trebuie un motiv de a lichida cu trecutul meu literar, îl am, în sfîrșit, în amara deziluzie a conduitei d-lui Rosetti, în cazul de față.

Prietenia și admirația mea pentru Vianu nu sînt la discreția intrigilor vieții noastre literare. Orice ar fi scris Vianu despre mine, părerea lui avea mai multă valoare decît amorul fără formă și de moment, nesusceptibil de motivare, al unor amatori. În țesătura stimei ce port lui Vianu intră faptul de a mă fi determinat intelectualicește, încă de la începuturile mele literare, — intră mai ales deferența pentru un adevărat om de știință."

Apărarea lui Barbu are, după cum observăm, o motivare dublă ; în primul rînd, cum era firesc, aduce elogii competenței exegetice a prietenului său Tudor Vianu, al cărui didacticism îl găsește, în mod just, nu chiar de cea mai strictă adecvare la poezia sa și în al doilea rînd se ridică împotriva atitudinii, dovedite de prietenul său, Al. Rosetti, în această împrejurare. Iată ce răspunde Al. Rosetti, (în „Facla" nr. 1201 din 9 mai, și e curios de ce acest răspuns al său n-a fost inserat în *Cartea albă* 1968, E.P.L. — carte care a găsit totuși nimerit să publice provocarea lui Barbu, citată de noi anterior), „declinîndu-și orice răspundere" cum comentează N. Carandino : „Domnule Director

Sînt solicitat într-un mod neobișnuit, prin declarația d-lui Barbu, publicată în *Facla* de ieri, să dau cîteva lămuriri cititorilor d-voastră cu privire la rolul meu într-un deferent literar. Țin să atrag atenția că această lămurire nu se adresează cîtuși de puțin d-lui Barbu, întrucît nu au trecut trei zile de cînd în cursul unei conversații cu d-sa, am avut prilejul să-i dau toate lămuririle ce mi le-a cerut. Constat cu surprindere că d-ul Ion Barbu nu a vrut să țină socoteală de lămuririle mele și persistă să-mi atribuie o responsabilitate pe care nu o am. Într-adevăr subsemnatul sînt însărcinat cu direcția Fundației pentru literatură și artă, nu însă și cu direcția *Revistei Fundațiilor Regale*, care este publicată de secretariatul general al Uniunii Fundațiilor Culturale Regale. Revista Fundațiilor Regale apare sub directa supraveghere a unui comitet, format din personalități de seamă ale lumei noastre culturale, redactorii responsabili, împărțindu-și munca cetirei, prezentării și revizuirii manuscriselor (aceste lămuriri figurează de altfel pe coperta fiecărui număr al revistei, pagina 2). Nu am putut refuza inserația răspunsului d-lui Barbu în numărul pe iunie al revistei, pentru că nu aveam calitate să iau această dispoziție. În cursul conversației amintite am atras însă atenția d-lui Barbu, asupra faptului că numai comitetul de direcție sesizat în scris, este competent în această materie, exprimîndu-mi totodată îndoiala că un răspuns furibund ar putea fi inserat în revistă. După cîte știu, d-l Barbu a neglijat să facă acest demers pe lîngă comitetul de direcție al Revistei Fundațiilor, preferînd calea defăimării prin presă. Primiți vă rog, d-le director, o dată cu mulțumirile mele pentru ospitalitatea oferită acestor rînduri, distinsele mele salutări". Din răspunsul lui Al. Rosetti, reținem abilitatea protocolară ce caracterizează pe amfitrionul literaților români și aproape ne bucurăm că Barbu n-a publicat răspunsul său în „Fundații", peste o lună, deoarece s-ar fi amînat o polemică spectaculoasă, care nu se putea întreține la această înaltă tensiune decît într-un cotidian, avid de scandaluri literare, cum era „Facla". „Cadrilul polemic" pe marginea *Jocului secund*, cum spune Carandino, cu titlul de publi-

citate, continuă în „Facla“ nr. 1282, 10 mai. Sub aparența că „n-ar discuta cu Ion Barbu“, Vladimir Streinu discută totuși, luînd apărarea lui Rosetti, ca și cînd s-ar fi simțit nevoia : „Este probabil că nu aș fi avut nimic de răspuns la ceea ce d-l Barbu găsește de cuviință a ne lămuri cu privire la cîteva din versurile sale. Pentru moment poezia sa nu mă interesează. Dar ceea ce am să vă comunic d-voastră, este nesfîrșita mîhnire pe care mi-au provocat-o atacurile aduse de d-ul Barbu, d-lui Rosetti, atacuri ocazionate de articolul ce am publicat în *Revista Fundației Regale*. Faptul de a fi dat această ocazie, adică de a fi făcut să fie jignit atît de inelegant un om de o infinită delicatețe pe care d-l Barbu a gustat-o, se pare, din plin — aceasta îmi dă mîhnirea de care vă vorbesc. Pe calea bunei d-voastre voinți, îi cer d-lui Rosetti toate scuzele“. Intervenția lui Streinu este mult mai nedelicată pentru Tudor Vianu, fiindcă Barbu s-a simțit lezat tocmai de jignirea făcută acestuia, în articolul lui Streinu. Streinu nu pomenește nimic de Vianu, ca și cînd nu el ar fi fost principalul subiect al discuției polemice. (De altfel Vianu îi va aplica o splendidă lecție de estetică în polemica ce va urma între ei).

Fără sens intervine Șerban Cioculescu, bagatelizînd poezia lui Ion Barbu : „Nu pot intra într-un cancan oricît de prestigioși ar fi protagoniștii. Cei puși în cauză de ancheta d-voastră și-au debitat fiecare rolul. Dacă însă nu vă e indiferentă o opinie critică, și anumite judecăți de valoare, iată ce ași avea de spus. Un estet absolut — l-am numit pe Tudor Vianu — scrie o carte despre un poet absolut. Ați înțeles că e vorba de d-l Ion Barbu. Cîtă cheltuială de subtilitate în interpretările eminentului estetician român ! Dar cît de zadarnice par, în clipa în care se ivesc neînțelegeri între mandarini ca atunci cînd d-l Barbu corectează interpretarea cuvîntului «stîngi» din versul «stîngi cuburi șubrede intrate». Judecați și d-voastră rezultatele metodei exegetice la lumina unei observații de bun simț : Mi se pare acum prea puțin important de a se ști dacă *stîngi* înseamnă *stîngace* (Vianu) sau *sinistre* (Barbu). Cu prilejul acestei controverse, d-l Tudor Vianu a făcut un rău serviciu poetului

«tabu», idolul mic-asiatic al poeziei noastre moderniste. Este un vers acesta, ce trebuie ocolit, dacă nu poate fi bifat din opera poetului. Judecați, vă rog, un substantiv înghesuit, înăbușit, asfixiat între trei adjective ! Acest record de poezie pură (crescută aici la noi sub semnul : Poe, Mallarmé, Valéry) întrece tot ce a cules Titu Maiorescu cînd a scris eseul său despre *Beția de cuvinte*. «Stîngi cuburi șubrede intrate». Nu mai cunosc nici un vers așa de prost în literatura română. Din polemica ce a și alimentat-o numai pescuirea acestui mărgăritar e o recoltă suficientă. Dacă totuși vi se pare că ancheta nu și-a epuizat obiectul, deschideți o subanchetă vă rog, spre a ne lămuri asupra unui lucru : «Există vreun vers mai prost în toată literatura românească ?». Este un punct ce se pare a fi scăpat subtilității exegetice a l-lui Tudor Vianu.“ Șerban Cioculescu vine în polemică absolut nepregătit, fiind însă prin percutanța injuriilor cel mai puțin gratuit dintre combatanți.

Tot în 10 mai, Barbu răspunde lui Rosetti sub titlul *Andromeda, balaurul și spuma veninoasă* : „Răspunsul d-lui Rosetti îi seamănă de minune : bine crescut, simpatic, — dar cu nelipsitul mic grăunte care este, în definitiv, sarea acestui delectabil amic. Înțelepciunile învață pe cîte am auzit, că în fiecare lucru e un *schein* și un *sein*. Astfel în direcția revistei Fundațiilor Regale : într-un cer suprapus moșnegi tutelari și apocaliptici. Jos, aproape de noi, bălaia ori oacheșea energie a celor doi redactori : — Între ei — însă, îndepărtat, pe un fond de planetă, demon meditativ și mijlocitor universal — frumosul meu prieten. Acest univers periculos are netăgăduit compoziție. În ceea ce mă privește, declar că îl prefer oricăruia din celelalte sisteme posibile, care ispitesc imaginațiile deformate. De exemplu, sistemul singular și degenerat în care contabilul devine conetabilul literelor ; în care șeful cafenelei literare, al micilor combinații de redacție, devine arbitrul Revistei Regești. Iar lingvistul, ca o altă Andromedă pe lespedea Fundației, cască legat, prin îndoita lucrare a Balaurului și a spumei veninoase. Spre schelele acestei înjghebări ursuze și îl

restitui pe d-l Rosetti demnității sale de suplu director al Revistei : centru de determinații și nu satelit determinat al gascei esteților de la Găești. Prin urmare, îl țiu vinovat pe d-l Rosetti de a mă fi descurajat să public într-o revistă unde a știut că poate totul, răspunsul (fără îndoială, reținut) de apărare pentru un prieten comun și un scriitor fără repros, sacrificîndu-l cabalei și invidiei unor neajutorați. Vă mulțumesc, domnule director, pentru acceptarea acestor rînduri nouă, într-o afacere, mi-e teamă, deja veche și obositoare, și vă asigur de stima întreagă ce vă port. P.S. În ceea ce privește răspunsul d-lui Rosetti din ultima noastră conversație, de care văd că-și aduce aminte : «Poți publica (era vorba de răspunsul meu ce urma să apară, după refuzul său), în altă parte ; va fi scandal, cartea se va vinde și editorul se va bucura» — îl socotesc o simplă glumă și nu un cinism. Eu vorbeam în momentul acela încă prietenului. Editorul m-a interesat totdeauna foarte puțin.“ Dezvăluirile lui Barbu interesează în puțină măsură. Fantastică apare fizionomia lui Al. Rosetti. Talentul de portretizare din două linii este comparabil doar cu acela al lui Heliade. Am văzut cum provocarea lui Vladimir Streinu a declanșat o polemică qvasicolectivă fără nici o idee fundamentală. Un ax intelectual real lipsește cu desăvîrșire acestei certe de cuvinte din care exală deseori un iz de mahalagism balcanic. Unde-i eleganța polemicii maioresciene ?

La atacul dublu al lui Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu (din „Facla,“ 10 mai 1935), Ion Barbu dă o replică nu atît de înaltă (în 11 mai „Facla“ nr. 1283). Simțind imposibilitatea unei lupte loiale, din cauza unui adversar gregar, el va estompa caracterele particulare ale combatanților, oferindu-le un răspuns generalizator (cu implicațiile caricaturale) sub titlul „Adio la Găești“ : „Topologia paginei de ieri a *Faclei*, a făcut ca rîndurile destinate prin bunăvoința domnului Carandino — domnului A. Rosetti să ridice în circă plumbul întristător al unei improvizații de d-l Vladimir Streinu și cîlții tenaci ai unui text de d-l Șerban Cioculescu. Sînt obișnuit să-i cuprind demult, pe amîndoi într-o aceeași ope-

rație elementară de gîndire. Ca mine desigur și ceilalți frecventatori ai cafenelei literare. Prin urmare nu am nevoie de mai multe vorbe pentru a explica de ce, răspunzînd și terminînd cu unul din cei doi compresori, ai scrisorii mele de ieri, răspund și isprăvesc cu amîndoi. D-l Streinu se bucură astăzi pentru întîia și ultima dată de formele scrisului meu oficial. D-sa n-a hrănit decît literatura mea de circumstanță. Sforțările sale din ultimul timp pentru a birui un anonimat apăsător, mă ating și sînt hotărît să-l ajut după puterile mele. Public aici epigrama pe care bunul său confrate d-l Șerban Cioculescu mi-a comandat-o acum vreo doi ani și pe care i-am executat-o între două schwarzuri la o cafenea. (Nimic nu se poate refuza acestui scai, acestei «gaegăeștene). Iată epigrama și odată cu ea adevărata mea prețuire pentru penibilele sforțări literare ale unei psihologii normale de a se adapta la ordinea Cetății :

«O, fast rigid și rustic totuș...
În fond ce sec și ce sărac e,
Cu simulatul cer de lotuși,
Acest festin a la Iordache.»

Domnul Streinu are pentru mine însemnătatea de a fi exprimat, al doilea după autorul *Conului Leonida față cu reacțiunea* pistoalele lăsatei secului în literatură. E vorba de magistrala sa *Cynegetică*, unde se găsește acest vers într-adevăr pucios (vezi revista *Azi*). «În anotimpul acela de pucioasă», care a făcut bucuria masei noastre de seară, în cafenea. Nefericitele sale arabescuri în abstract sînt jubilația mea cea mai nouă. Ele se însoțesc în fantezia mea zîmbitoare cu fudulia acelor oacheși artiști ai pustei care din cînd în cînd o dau cu un glas în care zgomotele nu s-au împăcat încă în sunet, în vreun *Ave Maria*.

Și acum pentru d-l Cioculescu o explicație a «celui mai prost vers din poezia română» și o lămurire printr-un exemplu, al «poeticei de adjective». Citez : «And the silken sad, uncertian rustling...» sau pe românește : «Și mătăhălosul, tristul, nesigurul foșnet...». D-l Streinu care

văd că silabisește E. Poe (și îl interpretează cu delicate analize nu «universitare» ci de brav belfer de română, maestru în rezumate de clasă) îl va instrui pe d-l Cioculescu din ce poezie sînt culese erorile de prosodie de mai sus. *Versul incriminat de d-l Cioculescu pictează un conglomerat de ziduri bătrîne de pe marginea Neckar-ului din Tübingen. E un vers de pastă îngroșată și de interpatrunderi de planuri.* Cu aceste rînduri urez eminenților electori găeșteni, un opozant mai dîrz ca mine. Fiindcă nu le voi mai răspunde oricare va fi de aici înainte cutezanța lor de profanatori, de a-mi abate către ei atenția, dezgropînd un mort frumos (pe care poate îl pling) definitiv îngropat pentru mine — dar tot în mine." Între imprecația heliadescă și epigramă, Ion Barbu intercalează cîteva observații pătrunzătoare asupra versului său și găsește ocazia să-și deplîngă trecutul literar.

Tot în același număr din *Facla,* la rubrica *Bazar* se intercalează o notă de arbitraj, un fel de „break" ; „polemica presupune parțialitate. Iar în materie de idei parțialitatea nu e totdeauna recomandabilă. Recenta și neîncheiata discuție în jurul *Jocului secund* ilustrează afirmația noastră. Era vorba LA ÎNCEPUT, dacă poate (sau dacă trebuie) să se informeze criticul de la autor în materie de lămurire a operei. Se poate susține *pro.* Se poate susține *contra.* Adevărul poate fi la rigoare el însuși din dispute, descoperit. Ce frumoasă temă ! Ce minunat prilej ! În numele cititorilor noștri, avizi de nobile controverse literare, cerem protagoniștilor o FECUNDA REVENIRE LA SUBIECT."

Să vedem cum revine Ș. Cioculescu la subiect. În *Facla* nr. 1284, 13 mai 1935, aceasta răspunde lui Barbu sub titlul „Noul Cincinat" ; „Nu-mi trecuse încă gustul sălciu al versului «stîngi cuburi șubrede intrate» în care poezia absolută atinge beții reci absolute", cînd are surpriza unui nou număr din *Facla :* „Nu știu dacă versul lui E. Poe din faimosul *Corb* (strofa 3) citat de d-l Barbu, va fi inspirat ciracului giurgiuvean o «poetică de adjective». Cu atît mai rău că o lecție — să admitem — bună a fost debitată nefericit cu adjective abstracte prin care pasta se diluează, dar nicidecum nu se

îngroașă", dar pînă la urmă a găsit : „Eureka ! : Nu faceți confuzie vă rog cu *Eureka* lui Poe, mai ilustru poet decît idolul mic-asiatic Ion Barbu ; nici cu *Evrika* lui Arhimede, mai ilustru geometru decît profesorul în civilitate Dan Barbilian". Ș. C. se mulțumește totuși cu „descoperirea unui fertil epigramist la comandă și benevol", care i-a oferit odată cu epigrama din 22 sept. 1935 (Vezi „Adio la Găești") și o altă epigramă pe marginea cărții lui Camil Baltazar. Ș. C. se trădează spunînd că mai are una acasă, (pe o carte de matematică din 1932) și prin aceasta vrea să arate că autorul „nu bate numai recordul adjectivelor dar și pe acela al improvizației epigramatice". Pînă la urmă se înduplecă s-o dea la iveală „și pentru a amuza pe cititori" :

„Carteziană e latina.
Dar geometria, arsă, gravă.
Ești viragò frigid, Cristina —
Eu soba de la Ulm, suabă".

Apoi o comentează : „Secretul epigramei pure și absolute se divulgă cam așa : limba latină e clară, transparentă dar trece ca regina Christina a Suediei : geometria e macerată și profundă, dar totodată călduță ca odăița cu sobiță a lui Descartes, la Ulm. D-l Barbu respinge pe Descartes, filozof vinovat de a nu fi rebusian și își revendică temperaturile înalte (20°) ale cămăruții ce l-a adăpostit pe același. D-l Ion Barbu va da, sunt sigur, o exegeză mai nobilă a prezentei epigrame. Va fi pentru numărul de mîine. Aștept. În același timp, vă făgăduiesc, din mica mea colecție *barbiliană* și *barbiană* — în care poetul și profesorul își trece mîna pe rînd — cîte o epigramă din două în două zile. În intervale, veți publica auto-exegezele profundului epigramist. Și astfel, voi servi literele române, lansînd un nou Cincinat. Publicul îl va gusta, iar noi vom medita asupra valorii improvizației în poezia dificilă ; ne vom interesa cu toată frenezia de acest paragraf de estetică, pe care îl va redacta — doctrinar — după toate aparențele, d-l Tudor Vianu". De aici, se poate contura, dincolo de

reaua-voință evidentă, spiritul mucalit și pișicher (de finețe și subtilitate, totuși) al lui Șerban Cioculescu.

Deși promisese încheierea acestui capitol, Ion Barbu va mai reveni cu o scrisoare în *Facla* nr. 1286, 16 mai 1935, datată 13 mai 1935 : „Domnule director,

Nu voi întreține cu exegezele pe care le cereți o polemică desigur încheiată. Dacă revin cu această a treia scrisoare, o fac pentru lămurirea unor chestiuni laterale, cedînd astfel unei inofensive manii pedagogice. Pagina polemică de ieri a ziarului dumneavoastră cuprinde cîteva inexactități care pun într-o lumină suspectă cartezianismul deținătorului foiletonului de critică al *Adevărului*. Foiletonistul confundă acolo fără îndoială, odăița confortabilă și olandeză din Amsterdam, a filozofului de mai tîrziu, cu adevăratul cvartir soldățesc în care un Descartes încă rătăcitor, petrece iarna anului 1616, după ce fusese de față la încoronarea Împăratului Ferdinand, la Frankfurt.

Aici, în Ulm, în noaptea de 10 noiembrie 1616, pe cuptorul unde ziua înlănțuia gîndul cu gîndul («Je demeurais tout le jour enfermé seul dans un poête, ou j'avais tout le loisir de m'entretenir de mes pensées») are faimosul vis în 3 trepte (comunicat de Baillet în a sa *Vie de monsieur des Cartes*). *Pe căile profetice ale entuziasmului tînărului „imperial" are revelația științei admirabile, un fel de combinatorie universală, ale cărei canoane sînt comentate profan mai tîrziu,* în *Discursul metodei* în *Regulae* și sărac ilustrate cu aplicațiile din *La Dioptrique, Les Meteores,* și mai ales *La Geometrie*. Cît de departe sîntem de sobița, odăița etc... ale minorantului foiletonist al *Adevărului*. Acest Descartes eroic și ditirambic, pe care cetatea dunăreană îl adăpostește în 1639, dispare apoi ca Styxul, pentru a face loc tihnitului gînditor din Amsterdam. A doua mirare pe care mi-o cauzează pagina de ieri a *Faclei* este acea insolită împărțire a adjectivelor în abstracte și concrete, ultimul fapt intelectual al foiletonistului nostru cartagian. Știam că substantivele singure îndură o astfel de categorisire școlară. Dar să împlinesc gîndul său neisprăvit și să admit că e vorba de adjective în prealabil mutate în

substantive. Rămîne atunci o nedumerire mai mare. Prin ce eroare, supra-estetică, adjectivele, «intrat, șubred» sînt abstracte, pe cînd «nesigur, trist» — concrete ? Desigur numai prin grația cartagianismului *sui-generis,* al unor spirite care echivalează ideile clare cu ideile frivole și plate, care iau tactica certăreață a avocaturei măruntei, ce nu exclude confuzia fundamentală a ideilor, drept elan dialectic. Să sperăm, d. director, că aceste rînduri fără agrement vor pune oarecare ordine și ceva mai multă precizie în practica scrisului cotidian."

Tot aici, Ion Barbu, într-un *P.S.* inserează o mică notiță autobiografică : „Cu această ocazie să-mi dați voie să rectific pe cale publică, o greșeală strecurată în nota biografică din *Antologia* lui Perpessicius și Pillat și propagată imediat de cafenea. Nu sînt născut în Giurgiu cum afirmă nota din *Antologie,* ci în Cîmpulungul Muscelului. Acolo am petrecut cea mai mare parte din copilărie. Tată-meu a trebuit să se stabilească în Giurgiu abia în toamna lui 1910, cînd intram în clasa a V-a a liceului Lazăr din București. Adunînd vacanțele de Crăciun și de Paști cum și anii 1925—1927, cînd am stat în Giurgiu în continuitate, nu știu dacă orașul Vlăscean m-a adăpostit în totul, trei ani și jumătate. *Tocmai această independență pe care am păstrat-o față de el, a făcut cu putință să-l iau ca prim material pentru Isarlîk fără coordonate geografice și istorice. Un țigan nu-și va cînta niciodată laia !* Dinspre mamă sînt cîmpulungean Dinspre tată bucureștean. Numele veritabil al familiei este Barbu ; numele civil pe care-l port e numai latinizarea, prin școală, a acestuia. E un nume din aceeași grupă cu numele similare : Pictorian, Pretorian și n-are nimic a face cu celelalte nume. Hasnavorian, Tacorian. În judecarea etimologiilor de acest fel, radicalul, nu sufixul, e hotărîtor. În ceea ce mă privește, radicalul e *barbilia — bărbie.*" Orgoliul de bună calitate al lui Ion Barbu trezește o replică de-a dreptul bășcălioasă din partea lui Șerban Cioculescu în „Facla" nr. 1287, 17 mai 1935 : *„Între Meyer — Lexicon și Gramatica lui Manliu" !*

„...Așadar oracolul mic-asiatic a răspuns erzeroteric... Noi credem că autoexegeza sa va fi mobilă. A fost erze-

ro-terre-aterre. Belferul poet își mărturisește candid o «inofensivă manie pedagogică». Inofensivă, are dreptate, dar agresivă, orișicum. Cu Meyer-Lexikon alături, ne servește încruntat, note biografice cartegiene din cele mai elementare. S-ar spune universitarul (ta-ra-ra-bum-di-ri-ta-ra-ra-bumb-Bar-Bu !) provine de la cursurile serale de adulți... Estetul pre-cursor pretinde că epitetele *intrat* și *șubred*, n-ar fi abstracte. Să le numim *neplastice* ca să nu-l enervăm pe grămăticul elev al defunctului Manliu..." Spunînd apoi că autobiografia poetului e comică, Ș. Cioculescu mai dă la iveală o epigramă de „pe o fotografie dăruită iubitului Aurică Brațu" :

„Un cap subtil de turc-hagi,
Nu bea. Tăgăduiește vinul :
La pești, în Dacia răzbi
Cu Sinan — nu cu Damaschinul"

„Putem deduce că stilistul e sec și supus unui regim *idem*. Dar originea mic-asiatică — capătă (cacofonia e o acadea omagială), cu această epigramă, o variantă nouă. Respingînd latinitatea pe care și-o revendica ieri cu inenarabila etimologie *barbilia*, își mărturisește împămîntenirea pe urmele lui Asasinan. (În paranteză, Damaschinul este Apollodor, constructorul podului lui Traian). Mai rămîn de lămurit obscurități absolute, ca aceea a *peștilor*, ce l-ar fi atras pe meleagurile *noastre*."

După această replică pitoresc-balcanică, Ion Barbu nu răspunde direct, ci protestează prin nota anonimă a *Facle*i (nr. 1288, 18 mai 1935) pentru permisiunea ce-și ia Ș. C. de a publica epigramele sale, la care, în același număr Șerban Cioculescu răspunde tot printr-o întrebare „profesorului de nu știu ce matematici" : că de ce acesta a publicat epigrama făcută la comanda sa ? și întrerupe polemica pe un ton qvasi-detașat : „Întrerup deci, — cu regret — apreciata de către cititorii d-voastră prezentare a epigramelor, urmînd ca să aștept intrarea în domeniul public (după treizeci de ani de la moartea autorului) a poeziilor ce justifică dictonul latin *Cincinaturalia non turpia*. Stau la dispoziția dvs. la data la care o doresc

cît mai depărtată. La revedere în veacul al XXI-lea". Ș. Cioculescu nu a dat replici de idei, el s-a menținut la un cancan subțire, pe care-l continuă încă și azi*, pe cale orală, deși acum arată o prețuire adevărată (tot pe cale orală) pentru poetul *Jocului secund*. Barbu nu a găsit o ripostă serioasă, la care răspunzînd, să-și pună în evidență talentul polemic. Mlădioasa fugă de adevărata polemică a lui Șerban Cioculescu era sîcîitoare pentru rigoarea sa ideatică.

6. Nesatisfăcut de rezultatul polemicii din 1927 (în care intră qvasianonim prin acea *Ars poetica* din „Adevărul literar și artistic") dintre Barbu și apărătorii săi fanatici de atunci, Tudor Arghezi se „răsuflă" acum, prinzînd momentul favorabil, tocmai cînd pălălaia, iscată de studiul lui Vianu, era gata să se stingă. Iată că prin tableta „Scrisori" („Adevărul literar", 7 iulie 1935), Arghezi stîrnește iar apetitul polemic al lui Barbu, exteriorizîndu-și ranchiuna ce se acumulase secret în acea *Ars poetica* — 1927. E curios, cum după 8 ani, poetul *Cuvitelor potrivite* nu a uitat aproape nimic, ca și cum totul s-ar fi petrecut ieri. Adresîndu-i-se lui A. Rosetti (după cum dovedește intenția acestei „Scrisori" în „Cartea Albă"), abilul Arghezi, deși pe un ton disimulat, zgîndăre o rană care ar fi trebuit să fie cicatrizată de mult :

„...Ți-am mai spus, mi se pare, cîteodată, că foarte incidental am devenit ceea ce se numește un scriitor. Încredințat că adevăratul meșteșug e o lene eternă, eu vroiam să dorm. Și mă cam supărau întrebările altora, și mai ales ale mele, mă supărau periodicitățile, ciclurile organizate, calendarul biologic și social. Mă supărau scrisorile, vizitele, și mă supăra toată lumea, de la ferestrele etajului meu de jos. M-am născut cu cîteva grave impermeabilități și cu o sîngeroasă aversiune pentru literatură, literatura în care am căzut. Confrații mei naivi cred că ași avea despre mine o închipuire, și, ca să mă știrbească, (dar parcă în *Ars poetica* avea o așa

* Aprecierea e din 1969, cînd am scris teza de doctorat. Nu am nimic de rectificat.

„închipuire" despre sine! — n.n.) se întîmplă să mă înjure, să mă conteste parțial și în bloc. N-ai idee cîți proști vulgari sînt în meseria noastră, pe lîngă proștii superbi. (Toată introducerea — doar spre a ajunge la descărcarea ranchiunei — n.n.). Ai să crezi, de pildă, că poetul Barbu e un om foarte inteligent. Îți aduci aminte că e matematician și accepți și stilul spiritual în care își lucrează versurile, dezbinînd urzeala, după ce a țesut în metru comun, strîngînd rîndurile vertical de la margini spre mijloc, și lăsînd să atîrne cîteva fire cu capul afară. În locul unde se întîlnește un corn de căprioară cu o jumătate de roză, după desenul inițial, se întîmplă fenomenul misterului și lîna cărămizie bate-n gălbui prin reciprocitățile bumbacului bell ciel. Meșteșugul e savuros." (Iată-l pe Arghezi punînd în seama lui Barbu, cu tonul polemic al acestuia, tocmai „fața" sa „poetică" de acum opt ani. Ingenioasă replică — n.n.). După asemenea ocoluri, își dă drumul: „Ei bine, poetul a venit odată, de mult, poate acum vreo șase ani, șapte ani, la mine acasă. Apucasem să scot și eu un prim volum de versuri și mă găseam în bluză și pantaloni de lucrător, fluierînd contemplativ, cu mîinile în buzunare, dinaintea unui perete cu cărți, așezate în rafturi după cotoare. Ivirea neașteptată a poetului în coridorul meu și în dreptul ușii nu m-a emoționat, pe cît trebuie de violent, însă m-a amuzat figura lui de ofițer de stare civilă și m-a dispus tonul lui de circumstanță, terminologic. Mi se pare că era în redingotă. Prestigiul ceremoniei se ciocnea cu ilaritatea pe care lucrurile care nu rîd totuși o au, de ținuta mea cu totul neglijentă, lipsită nu numai de cravată, dar și de bretele. Încălțămintea demnă a poetului expecta bot în bot papucii mei lăbărțați. Poetul vroia să-mi ceară un exemplar din volum. Ce putea să fie mai simplu decît: dă-mi te rog volumul dumitale, și decît: poftim volumul meu: Poetului Ion Barbu, omagii. Țigări erau, cafea se făcea și confrații puteau să treacă la un larg taifas, cu atît mai agreabil cu cît poetul are un *savuros raționament cerebral chinez*. Însă poetul a început tocmai un discurs, intrînd în stilul indirect — și cum sta în picioare cu solemnitate

și nu pusese piciorul pe pragul odăii, cu mare greutate am obținut să nu-l demontez cu o pufnire în rîs. Poetul zise butonat: «Am venit să-mi iau exemplarul pe mare mi l-ați rezervat». Dacă lucrul ia atare formă, stai nițel, mi-am zis: «Nu ți-am rezervat, dar o să mă ierți că nici nu m-am gîndit». Logodnicul trecea, în contrastul lui, al înmormîntării. Cu tonul cel mai ales al muzicalității, el, care ar fi putut să tacă, zice: «Atunci nu-mi rămîne decît să mă retrag». Acest «retrag» îmi aduse încă o dată hohotul de rîs pînă la buze. Mă gîndii o secundă ce să răspund și ce să fac... Și răspunsei: «Retragerea pe la stînga, ușa din fund». La cîtva timp după acest neînsemnat eveniment, poetul Barbu a publicat un studiu cu mult prea lung asupra poeziilor lui Tudor Arghezi, judecat sub toate aspectele, plus altele cîteva, ca să se demonstreze nulitatea complicată a unui autor, care făcea tot ca să nu iasă lucrul mîinilor lui prea prost, dintr-o altă parte..." Atîta strădanie în a-l ridiculiza pe „poetul Barbu", denotă un lucru bănuit în 1927 și confirmat abia acum în 1935; că Tudor Arghezi a primit articolul lui Barbu de atunci, ca pe o lovitură esențială, dacă după atîția ani, el are proaspătă în memorie, toată întîmplarea. Tonul de amărăciune se străvede printre „rînjetul" cvasibonom iar concluziile trase nu-i sînt nicidecum favorabile. Arghezi a dat dovadă, după cum reiese din propria-i „scrisoare", de o fenomenală lipsă de pudoare, bagatelizînd un ceremonial, sub care se ascundea prețuirea maximă a poetului pentru el.

În *Facla* nr. 1334, din 13 iulie 1935, Ion Barbu răspunde, redeschizînd a doua etapă a polemicii „Nene Arghezi, Volumul dumitale *Cuvinte potrivite* rămîne o bălțată eroare. Ce are a face? Ești astăzi minunatul glas nediferențiat și ghicitoresc din *Florile de mucegai*. Explici cu luxurie de precauții, un lucru ce-ți șade bine: harța dumitale de dulău somnoros. Dacă odată m-ai primit neomenește trebuie să vezi aici ocazia și nu cauza articolului pe care l-am scris atunci despre dumneata. Lucrurile s-au petrecut totuși altfel, decît le povestești. Bucuria fabulației nu te lasă să spui nici faptele cele mai mici fără nade și flori, fără amestecul artei dumi-

tale poetice. Mi-ar părea rău să mă cert cu dumneata, fiindcă ții, oarecum, la cîini. Dar văd că ai dificultăți cu ofițerul stării civile. Nu e drept însă să mă prigonești fiindcă i-așî semăna din întîmplare. Spune-mi care ți-e păsul și mergem amîndoi în strada Generalului Florescu și așezăm treaba cum se cuvine." Peste o zi, în „Facla" nr. 1335, 14 iulie, Ion Barbu revine cu încă o scrisoare, lămurind mai pe larg întîmplarea de pomină. „Dragă domnule Carandino. În comentariul cu care însoțești scrisoarea mea de ieri, apelezi la mărturia artistului Baltazar, pentru reconstituirea incidentului meu, de acum opt ani, cu dl. Arghezi. Dl. Camil Baltazar din tic profesional ar aranja buclat întîmplarea, dacă n-ar urîți-o cumva înadins, cu scări, tremurînd deasupră-i mașina Nr. 3... Recuz un asemenea martor.

Să povestesc eu această neauzită istorie, cu cea mai înaltă supunere la obiect. Eram deci la cafenea (ca pretutindeni și întotdeauna). Artistul Baltazar, petulant, muzical, vine și mă vestește că Tudor Arghezi mă caută să-mi dea volumul apărut de curînd.

«Trebuie să te duci să-l iei. Nu poți să-l lași să aștepte.»

Biet barbar, a cărui tinerețe s-a trecut toată acasă, pe o rînă, între geometrii, declar că nu am nici o cunoștință de lume. De aceea cer sfatul altora, de cîte ori e vorba s-o înfrunt.

Artistul Baltazar e însă, cum se știe, salonard. Protocolul lui fu repede adoptat și de mine. Mai sînt și eu un romantic. Tudor Vladimirescu, Iancu Jianu, iată și astăzi eroii mei. Urăsc cu ei, hainul și vînzătorul grec, chiar cînd îi rabd tovărășia. Înțelegi acum că răspopitul, haiducescul Arghezi era pentru mine figura ajutătoare cu care fixam năluca dragă a călcătorilor de greci, de pe Olt :

Tot de cei cu pușca lungă,
Care dau chioriș la pungă,
Feciori de lele nebună
Care noaptea-n frunză sună.

Mă voi fi bîlbîit în fața acestui Arghezi, pe-de-a-ntregul construit. Cum poți vorbi legat dezgropaților, sufletelor ? Alături, Baltazar, sfîrîia artistic, din limbă : Amfitrionul nostru și-a luat imediat grija cu brutalitate dublă de sas și burtă verde, să surpe un farmec de baladă cu care-l investeam, din versuri cam pe deasupra citite.

Am fost exoflisiți cu o boantă neînțelegere a momentului. Nu cruzime de panduri care spînzură scurt, ci sadism de popă de slujbă neagră, care spurcă și strîmbă.

Afară, culme ! Caritabilul artist Baltazar îmi aplica lipitorile-i umede, searbedele-i consolații, ca să mă ușureze. Mizantropia mea se autoriză de la această silnică și stupidă zi. Ce să mai adaug ? «Nu-mi rămîne decît să mă retrag» parcă ar intra mai degrabă în sistemul de alocuții al unui chimist de la Chitila decît al unui student în matematice.

Al d-tale foarte mizantrop,
Ion Barbu."

Explicațiile lui Barbu au o bărbătească loialitate și o anume candoare, ceea ce nu se poate spune despre prefăcutele „Scrisori" ale lui Arghezi. Episodul transcris în ambele versiuni, denotă emfază și egolatrie din partea lui Tudor Arghezi și, mirare și consternare sinceră la Barbu față de primirea oferită de „răspopitul" Arghezi. Că reacțiile au fost acelea pe care le cunoaștem, asta nu este decît o confirmare a personalității celor doi. Era mai rău să nu fi existat această ocazie, fiindcă atunci polemica nu ar mai fi avut loc. Prin această polemică literatura română nu a avut decît de cîștigat.

7. Cel care ridică mănușa aruncată de T. Arghezi este tot „recidivistul" E. Jebeleanu care la „Țintarul" (rubrică de note a „Credinței") din 11 iulie 1935, comentează destul de îndrăzneț : „În *Adevărul literar,* unde întîlnim atîtea subtile dobitocii hebdomadre, găsim, în sfîrșit, și un lucru bun. D. Tudor Arghezi publică unul din concentratele sale arabescuri în care, de data aceasta — este prinsă figura poetului Ion Barbu. O tabletă de o unică savoare. Caracteristică atît geniului satiric arghezian, cît și realității moravurilor noastre literare. O re-

producere parțială este imperioasă [...] (citează din T. Arghezi — n.n.) După acest incident aproape mixt, d-l Ion Barbu publică un teribil studiu foarte gălăgios, din care poezia d-lui Tudor Arghezi ieșea, nici mai mult, nici mai puțin, decît schilodită... Idolul devenise praf! Chestie de obiectivitate, de optică, și mai ales de... retragere («pe la stînga... ușa din fund»)." Din nou, un Eugen Jebeleanu agresiv față de Barbu, fără o motivare obiectivă. Prieteni mult mai puternici ai lui Arghezi stăteau în expectativă, pe cînd Eugen Jebeleanu se năpustește in continue mici atacuri la adresa lui Ion Barbu. Este a treia oară cînd notițele lui se lovesc de imperturbabila tăcere a poetului matematician. Cuvenita ripostă va veni sub titlul „Efemeride" în *Facla* din 24 iulie 1935. Pornind de la greșeala de a-i fi fost atribuite lui Anghel versurile lui Moréas, comisă de Eugen Jebeleanu în „Credința", Ion Barbu a găsit pretextul și imboldul polemic: „Nu e greu să identifici sub aceste inițiale (E. Jebeleanu a semnat articolul cu inițiale) figura unei cunoscute famelice și costelive Rossinante care se încadrează adesea, cîmpenește și vacantă de gînduri, în chiar geamul cafenelei de la care scriu. O Rossinantă sugestionată și uzurpatoare, fandînd, cambrînd bucurînd prin pielea ei roșcată-verde ca o Spanie de Daumier. Cuvintele: senior, capă, donjon, sînt la botul mîrțoagei marțiale, cu un veritabil tic de tignafes. Miragiul lor e așa de mare, încît cu această prăfuită defrocă medievală, deplorabila-i natură de valet pismăreț se exaltă închipuit pînă la potirul archereilor, pînă la zidul lui Saladin. În realitate un neterminat și un necuviincios, cu toate agravările confuziei și ignoranței, mișcat de vechi ranchiune de clasă." Deocamdată atît. Portretul a fost însă fixat definitiv, cum făcuse și Heliade cu *Domnul Sarsailă autorul*. În tehnica pamfletului, Ion Barbu continuă tradiția muntenească a lui Heliade. Înștiințat de Carandino, E. Jebeleanu publică în același număr o notă în care se apără de învinuirea lui Ion Barbu, spunînd că a uitat să specifice că strofa lui Anghel era, de fapt, tradusă din Moréas. Abia peste 2 zile (timp în care și-a

strîns argumente) E. Jebeleanu răspunde înveninat: „Pătimaș frecventator al unei centrale cafenele, d-l Ion Barbu e un disperat corsican. Păcat. În polemică, temperamentul e necesar, dar cu o condiție: să nu-l mahalagești. E o greșeală pe care d-ul Ion Barbu o face în propriul său dezavantaj. Ridicîndu-și poalele, ideile dispar... Dar nu pot înțelege sfînta indignare a d-lui Ion Barbu, atunci cînd domnia-sa mă remarcă «încadrat» în chiar «geamul cafenelei». Dar nu sînt eu de vină pentru faptul că societatea îl plătește pe profesorul Ion Barbu, ca să stea, tot timpul într-un univers de șvarțuri. După cum, de asemenea, nu pot fi învinuit, că ocupațiile mele nu-mi îngăduiesc mai mult, decît să admir din fugă, figura bărnească incadrată (atît de asortat) de dulcele Virgilică și de înțeleptul Dioghenide. Că am o siluetă de-a dreptul «famelică și costelivă», de asemenea nu se poate face un cap de acuzare. Așa sînt, și nu altfel. Un răutăcios s-ar lega de chelia lui Ion Barbu, de dantura sa, peste care veșnic moțăie două vrăbii de mustăți și de amănuntul că elegantul invocator al *Domnișoarei Huss* poartă pantaloni prea ridicați încît i se zăresc beteliile de la indispensabili". Pentru a fi cît mai tranșant, E. Jebeleanu declară și el, într-un *P.S.*, că a „terminat" cu Ion Barbu „Și acum ca încheiere, declar că — orice ar mai spune poetul *Jocului secund* — nu mă va mai interesa. Consider discuția cu d-sa definitiv încheiată. Eu nu scriu la cafenea, ci într-o redacție, unde, sînt plătit, ca să muncesc". Oare Ion Barbu era plătit de Universitate fără să muncească? Este cert că E. J. făcea diferențiere de clasă. Diferențierea există, dar era una *de spirit*. *Rangul spiritual* al lui Barbu era atacat de intelectualul „plătit ca să muncească". În „Efemeride 2" („Facla", an XV, Nr. 1346, 27 iulie 1935) Ion Barbu va completa și acest „dosar": „Să completez dosarul întîmplătoarelor mele tacturi cu acest semidoct și [...], inamabilul Jebeleanu pe care doar contactele de ordin ridicat: palmele d-lui Minulescu și Donescu au virtutea să-l desmeticească din incartadele-i mojice și să-l redea condiției lui de hibrid iritat și fără puteri. Se știe cît de *harmlos* e d-ul E. Lovinescu în materie de versuri — d-l E. Lovinescu,

această, printre alte laturi, uimitoare ascuțime, în fața căreia prozele se desfoaie, pînă la cea mai din urmă schemă a lor. (Ion Barbu a uitat senin polemica sa cu Lovinescu — n.n.). Acum vreo 4 ani, într-o după amiază, îmi spune :

— Am să-ți prezint pe cel mai tînăr barbist, elev al dumitale. Ermetic. Domnu' Barbu, ermetic și talentat. Să vedem, ce zici ? Vine de la Brașov !

După aceste memorabile vorbe apăru curînd cel mai nou neverosimil compus : un rapace profil de zaraf prins într-o umilă, neinteligentă complexiune de aprod. Un glas necultivat, miriitor cu, pe funduri, vechi și dezacordate harfe ale lui David. A citit cîteva mizerabile versuri care dovedeau nici mai mult, nici mai puțin decît mentalitatea unui telegrafist. Tot ceea ce e semnificație inscripție canonică, bucurie către forma sigură și redusă, nediferențierea conștiinței lui suburbane interpretase ca un comod alfabet *Morse,* liberator de sintaxe și inflexiuni. Am rugat pe Maestru să redea scheiului (și, pentru cealaltă parte, a Ghetto-ului) brașovean, chiar cu prețul unui bilet retur, pe dezolantul nostru cirac. Din acel moment inimiciția minusculului haham și mușchetar mi-a fost cîștigată. N-aș putea spune că mă cinstește ! Aspir mai degrabă la indiferența lui. Nici sub formele degradate pe care mi le împrumută, nu convin să locuiesc brachicefalia acestui șoarece redacțional ! Poet telegrafist, traducător nedelicat — pivotînd pe lirica lui Rilke ca un I. Soricu pe opera lui Geothe ; tot atît de înglobat de apropierea marelui austriac, pe cît de asimilat e celălalt Brașovean titanicilor blocuri goethiene și încorporat duratei acestora — cel mai bun lucru e să-l exclud pentru totdeauna din gîndurile mele — Ich entdenke das !"

8. După atit de strînsul *Adio la Găești* al lui Ion Barbu, în care acesta refuză un dialog mai îndelung cu autorul unui vers de „pucioasă" — Vl. Streinu răspundea, afișînd o pedantă aristocrație, „pe calea aerului" (în „Facla", nr. 1284, 13 mai 1935) printr-o „telegramă expediată urgent. D-lui Carandino, ziarului Facla București.

Rog anunțați stop prefer Găești via București — Trieste — Milano — Domodossola — Paris stop refuz domiciliu Giurgiu via București — Ramadan — Balcani — Isarlik — Erzerum". Replica era prea mult îngroșată balcanic.

9. *Efemeride,* în „Facla" din 24 iulie 1935. Cităm parțial : „Prostul gust, lipsa desăvîrșită de oncțiune — a pune în gura Sf. Antoniu o dată cu zeama de pelin, vulgarul și profanul vers *Prometeu slut de parodie* mărturisește defect de intuiție și pîngara (inversa alchimiei de la Cana) a mutării grijaniei în răcoritoarea apariția proprie autorului. În schimb aliterații cu pap și cu *pep* «Pe *Prometeu*» vestesc inadvertentul rapsod de mai tîrziu, al celebrului acord *anotimpul — această pucioasă* care ascultat cu plăcere și simpatie se magnifiază pînă la biblica viziune de bulibașe freudian : pînă la o sară fumegătoare, prizonieră a unor fortificații de pucioasă..."

Da ! mi-aduc aminte de *Sf. Antoniu* din revista lovinesciană. Pe atunci, Vianu, Arghezi și Philippide erau jefuiții.

Întîlnirile de mai pe urmă ale d-lui Streinu în aceleași pagini nu-l determinaseră să pornească mucalita sa întreprindere : deghizarea cu alte creste și alte plumagiuri în corb edgar poeian a familiarei zburătoare, tutelara strămoașe a *penaților* săi."

10. În *Facla,* nr. 1349, 31 iulie 1935. Vl. Streinu trimite următoarea scrisoare din Bușteni :

„Iubite d-le Carandino

Sunt șapte-opt zile de cînd asupra repaosului meu de vară, am simțit căzînd acele priviri tulburi, cunoscute lumii noastre literare și mai vorbitoare decît orice s-ar putea închipui despre somnurile nocive din care încercau, destul de implicit să se ridice. Am înțeles prea bine că devenisem în mod neașteptat obiectul tristelor exerciții de luciditate ale unei inteligențe moleșite ; și oricît ocazia era o poezie a subsemnatului, interesul medical pe care *Efemeridele* d-lui Barbu, sau mai precis, căutările sale de a apuca o verticală beată, l-au suscitat — tuturor cititorilor — mi-a biruit interesul de autor. Așa incit să arăt ochilor de fosfor, atacat în principiul lui să se trezească la timp, voi produce d-lui Barbu o

violență caritabilă. D-l Barbu încearcă să-și recapete seninătatea prin cîteva naive paralelisme literare, nesusținute, îi voi servi din același medicament o doză mai eficace" și citează a II-a strofă din *Păunul* cu următoarele rînduri din Lautréamont : „...ne reparais plus devant mes sourciles forncées et lauches. Dans un moment d'égarrement, je jourrais te prendre les bras, les tordre comme un ligne lave, d'ont on exprime l'eau." „Cu impresia puternică de a-l fi desmeticit în totul, îi adresez vorbele lui Lautréamont ; de acum *ne reparais plus*. Și cu aceasta putem spera că d-l Barbu, recuperîndu-și facultățile de prudență va rămîne definitiv pe înălțimile poeziei sale cosmice, înconjurat adică de sfîntul și subțirele eter. Și nimeni nu va contesta că domnia sa, are o poezie eterică, eteree, eteromană, eteroclită, eterodoxă, etc. Dar, vai ! aceste modeste caracterizări mi-au adormit clientul din nou. Se impune o altă zguduitură. În curînd".

DESCRIEREA POEZIEI

În numai zece ani, (debutînd la „Literatorul" în 1918, preocupările poetice ale matematicianului Dan Barbilian se desfășoară cam intre 1920 și 1930, cînd prin apariția volumului *Joc secund,* cariera sa lirică era practic încheiată. Tot ce urmează sînt *ocazionale.),* Ion Barbu a cutreierat, ca cel mai destoinic alpinist, piscurile înzăpezite sau platourile solare ale Poeziei. Aventura sa lirică a urmat o curbă ascendentă, străbătînd cele trei cercuri inițiatice, de la explozia erotică pînă la extaza orfică. Drumul său este exemplar, circumscriind posibilitățile Poeziei din toate timpurile. Căci Ion Barbu (Roderich Usher) „cunoaște neîmpărțit *ființa îndelung provocată* a Poeziei" (s.n.). De la „principiul poetic elementar", corespunzător fazei dionysiace, poetul traversează cu luciditate încă două trepte, ultimele posibile, pentru a constata în final, destul de sceptic, că „poezia e încă valoare relativă. E valul de aparențe și încîntare, fîlfîitor deasupra lucrurilor, cum se definea din vechi" („Cuvînt către poeți"). În secolul nostru, experiența poetică, atît de lucidă a lui Ion Barbu, se înscrie în încercările disperate ale *poeticului* de a supraviețui tehnocrației și angoasei biologice. Un Ezra Pound, un Gottfried Benn, un Dino Campana nu sînt departe de încercarea poetului român.

Păstrînd distanța necesară, cu modeste mijloace, ne-am propus aici o „descriere" a poeziei barbiene, cam în felul în care Călinescu a realizat magistrala „descriere a operei" eminesciene. *Situația* fiind alta, sigur că și re-

zultatele vor fi diferite. „Comentariul“ nostru urmează cu aproximație chiar treptele evolutive ale lirismului barbian, trasate de poet în poemul *Ritmuri pentru nunțile necesare*. E de ajuns să adăugăm, înaintea celor din volumul *Joc secund*, poeziile anterioare, lăsate de o parte de poet ca „decurgînd dintr-un principiu poetic elementar“ pentru a avea o viziune completă a discursului lui Ion Barbu, desfășurat într-o unitate ternară. Această „descriere“ va fi prima cuprindere (ceva mai explicită din necesități didactice, și de aceea mai puțin apropiată de *axul interior* al poeziei barbiene) a *nunților de cunoaștere* „necesare“ în aventura Ființei. Procedăm întîi la *desfacerea* metodică a Poeziei (prin analize quasi-școlărești) pentru o *refacere* imediată a „unității orfice a lirismului“, într-o viziune mai strînsă, mai concentrată și deci mai apropiată de esența actului poetic barbian. Această primă abordare hermeneutică vrea să demonstreze că se poate depăși faza „tabuistică“. Poetul „jocului secund“, (invers decît în matematici, unde geniul său consta tocmai în *verva* demonstrației), este cel mai dens alchimist al cuvîntului. Nimeni pînă la el (și nici în urma lui) nu a pus atît de multe Idei în atît de puține Cuvinte. Trebuie să adăugăm și că actul poetic al lui Ion Barbu s-a revelat uimitor într-o formulă inspirată, muzicală, de o perfecțiune apollinică. În asta se divulgă însăși clasicitatea căutată continuu de poet. Aceasta a fost confundată cu parnasianismul. Expresia statică (de *natură moartă)*, asociată răcelii hieratice a sentimentului poetic, într-un cuvînt *decorativismul* arheologic, iată termenii sub care ni se propune parnasianismul în general. Deși aparent parnasian, prin forma neoclasică a versului, după cum observa E. Lovinescu, Ion Barbu își înlănțuia în tiparele reci ale clasicismului un suflu vital debordant, neliniștea dionysiacă a sufletului congenital romantic. Nietzsche, spărgînd crusta apollinică a statuarei grecești, dezvăluia angoasa Occidentului, cuprinsă deja înainte, în spiritualitatea străvechei Elade. Oprit mai ales la aspectul gnoseologic, implicit în misterele orfice grecești, acest suflu tumultuos al poetului, nu se încadrează complet nici în expresionismul de care s-a făcut caz, încă de la in-

terviul cu Aderca. Prin dezlănțuirea energiilor latente, printr-o viziune tragică asupra destinului uman, expresionismul devine ultima tentativă crepusculară a artei de a supraviețui epocii pragmatice ai cărei contemporani sîntem. Indiscutabil că, văzut sincronic, Barbu ar părea mai degrabă expresionist decît romantic. Dar stăruința actului gnomic, practicat de poet, „gnosticismul“ viziunii, aspirația către absolut ne deschid altă perspectivă asupra sa, aceea romantică. Prin explorarea misterelor arhaice (egiptene, grecești), și a matematicilor moderne, poetul se pune mai degrabă în ipostaza lui Pindar (care era un inițiat în Hermes Trismegistul, prin prelucrarea Egiptului de către lira orfică). Hermetismul poetului se suprapune tentației de a realiza un sistem autonom de semne, precum numai în poetica închisă a romantismului de cunoaștere. Prin formula romantismului gnosic înțelegem o viziune sintetică a lirismului din toate timpurile. Cu un termen mai exact, folosit chiar de poet : Lira orfică.

ELAN

Un poet dotat cu temperament dionysiac funciar se arată Ion Barbu încă din primele poezii. Astfel, în *Elan (Ființa)* suflul dezlănțuit răbufnește într-o triadă amplificată pînă la ecoul cosmic, discursul liric urmînd, fără îndoială, unei retorice romantice. Dar retorismul acesta, pietrificat într-o explozie de sonorități eleate, este doar veșmîntul exterior al fondului lăuntric al poetului care se dilată redundant, animat de stihia unduitoare. Cuprins de „delirul dionysiac“ eul se zbuciumă în anonimul „pieritor“ al Ființei :

„Sunt numai o verigă din marea îndoire.
Fragilă, unitatea mi-e pieritoare ; dar
Un roi de existențe din moartea mea răsar
Și-adevăratul nume ce port e : unduire.

Deci, arcuit sub timpuri, desfășur lung țesut
De la plăpînda iarbă la fruntea gînditoare,
Și blondul șir de forme, urcînd din soare-în soare,
În largurile vieții revarsă un trecut".

Conform concepției gnostice care unește misterele Greciei cu acelea ale Orientului, o nepotolită dorință thanatică absoarbe *muzical* orice existență înglobînd-o în reprezentările trecătoare și reîntorcînd-o ciclic în increatul „apelor eterne". Substanța universală se revarsă în întruchipări dionysiace repetate, păstrînd echilibrul „Înaltei Cumpeni" prin care *absența* devine *existență* în univers, într-o reversibilitate infinită. Absorbția individualului în transcendent se încearcă prin topirea ciclică a regnurilor, inglobate în armonia cosmică. Barbu nu face aici altceva decît să versifice „marea durere originară, frămîntata mare a formelor nedesfăcute bine din somn, [ce] solicită cu tot infinitul ei întîmplătoarele armonizări, agregatele nestabile a căror singurătate fără leac e botezată ființă... zbuciumul ființei obscure, nerăbdătoare să se topească în apa învălmășită, muzicală totuși a materiei increate" * :

„Din călătoarea undă, din apele eterne
Îmi însușesc vestmîntul acelor care mor,
Și înnoit, și ager, alerg — subtil fior —
Prin săli orgolioase, ori umede caverne...

Și astfel, în Pămînturi croindu-mi vaste porți
Spre ritmuri necuprinse de minte, vreodată,
Aduc Înaltei Cumpeni povara mea bogată
De-atîtea existențe și tot atîtea morți."

Frenezia dionysiacă repetă mereu bucuria sălbatică a începuturilor. Prin cufundarea extatică în misterioasa reîntoarcere se aspiră nostalgic spre captarea unei imagini originare.

---

* Ion Barbu : „Dualismul psicologiei ariene", „Romania nouă", II, 24, 10 iulie 1921.

Ion Barbu redescoperă Elada prin prizma lui Nietzsche. Nietzscheanismul devine astfel nu mod original, modern (deci tragic) de a reconsidera subiectul clasic. Bucuria tragică de a fi a grecului, împietrită în forma apollinică, răbufnește nietzschean în *elanul barbian*. Romantismul e starea de suflet originară a grecilor. Tragicul cuprins în zbuciumul dionysiac se dovedește mai modern decît angoasa existențialistă. Neoclasicismul formal al poetului (falsul parnasianism) închide într-un corset de fier, nietzscheanismul tragic. Gustul absolutului, viziunea „elementarizată" a naturii, cosmicitatea lui Ion Barbu sînt evident romantice.

UMANIZARE

Poezia face parte din primele manifestări ale tînărului aspirant la gloria Parnasului, pînă atunci doar matematician, declarat „genial" la o olimpiadă de către Țițeica. Deși scrisă în 1918, ea a fost publicată abia în 1920 în „Sburătorul", nr. 5. Nu a fost inclusă în volumul din 1930, fiind considerată „un exercițiu de digitație". Nesatisfăcut probabil de abstracția discursului, poetul va relua și va dezvolta ideea în mult mai întinsa poemă *Dezrobire* („Umanitatea", nr. 1, 1920). Iată cum arată forma dezvoltată : „Castelul tău de gheață l-am cunoscut, Gîndire ! / Pe netedele dale mult timp am rătăcit, / De noi răsfrîngeri dornic, dar nici o oglindire, / În sloiuri, în poleiuri, în scuți n-a întregit /.../ Gîndire, borealul tău cerc e sfărîmat ! /.../ Vezi tu ? Pămîntul rîde prielnic și roiește / De vieți nerăbdătoare și sună cînd îl calc ; /.../ Zbucnire glorioasă pe-un cer neprihănit, / Arzîndă, uriașă cabrare, Evohé !" Poetica este, într-adevăr, de tot „elementară", discursul declarativ fiind prea nud. Ceea ce se remarcă, însă, este grandoarea titaniană a viziunii, „cabrarea uriașă" a vieții pînă la o amplitudine cosmică. Această încordare germinativă, a forțelor primare, creează o tensiune lirică nouă, vitalizînd poezia atît de edulcorată de după primul război. Dezamăgit de templul Gîndirii (inițierea matematică), întrucît acesta con-

damnă la sterilitate, poetul se rupe din stagnarea zonei boreale, dornic de o altă oglindire, mai caldă, mai umană, vroind să-și sfarme zigzagurile încremenite și să irumpă delirant spre viață :

„Castelul tău de gheață l-am cunoscut, Gîndire :
Sub tristele-i arcade mult timp am rătăcit
De noi răsfrîngeri dornic, dar nici o oglindire,
În stinsele cristale ce-ascunzi, nu mi-a vorbit."

„Umbra" (ca și în „*Riga Crypto*"), prin clarobscurul său, este primul element ce dă existenței răsfrîngeri noi, misterioase, față de translucidul cristalin al ținutului polar. Nostalgia vitalității, aceeași cu a laponei Enigel, cere căldura afectului — umanizarea însăși — care pare a se întrupa în calda atracție a „pămîntului de miazăzi" :

„Am părăsit în urmă grandoarea ta polară
Și-am mers, și-am mers spre caldul pămînt de miazăzi,
Și sub un pîlc de arbori stufoși, în fapt de seară,
Cărarea mea, surprinsă de umbră, se opri."

Bucuria reîntoarcerii către materia luxuriantă îmbracă tonuri muzicale. Fenomenalul se afirmă triumfător în *Euritmia* cosmică, ce a stat la originea armoniei grecești :

„Sub acel pîlc de arbori sălbatici, în amurg,
Mi-ai apărut — sub chipuri necunoscute mie,
Cum nu erai, acolo, în frigurosul burg,
Tu, muzică a formei în zbor, Euritmie !"

Acest echilibru este cu totul amăgitor, căci extazul dionysiac animă tumultuos întregul cosmos în varianta *Dezrobire*. Prin muzică răsfrîngerea afectivă (umanizarea) se realizează direct, muzica fiind între arte cea mai abstractă deci paradoxal, și cea mai concretă. De aceea materia se diferențiază muzical : arborii scot sunete adînci de orgă, aștrii prin țiuitul lor inefabil sînt mai abstracți. După cum materia este muzicală, la fel muzica e materială ; aceasta și prin modul afectiv intens pe care-l degajă.

„Lutul pieritor", „prin îmbucătățirea lui Dionysos în peisaj", după miturile fertilității de la Eleusis, transcende, se înfrumusețează, înfiorîndu-se de altă viață. Cu suflet nietzschean, subiectul participant se vrea o vibrație colosală în marea de energie. Vitalitatea încătușată a Nordului „friguros" tinde să se reverse în peisaj prin aderarea la cercul venerian, care este material și uman. Chemarea spre teluric e și aceea vegetală a zeului Pan.

„Sub înfloriții arbori, sub ochiul meu uimit,
Te-ai resorbit în sunet, în linie, culoare,
Te-ai revărsat în lucruri, cum în eternul mit
Se revărsa divinul în luturi pieritoare.

O, cum întregul suflet, al meu, ar fi voit
Cu cercul undei tale prelungi să se dilate
Să spintece văzduhul și — larg și înmiit —
Să simtă că vibrează în lumi, nenumărate..."

Dionysiacul barbian apare, totuși, atrofiat de prea multă cunoaștere, „umanizarea" fiind un imperativ voluntar. Luxurianța materială a existenței este permanent răsfrîntă spiritual, astfel că nu putem vorbi aici despre fuziunea panică a poetului cu peisajul, întîlnită, de exemplu, la un Blaga. Elanul vital e provocat intelectual la Ion Barbu ; el nu se manifestă natural. Substanța universală se relevă repetat în întruchipările firii ; frenezia dionysiacă ar fi calea prin care materia amorfă se autodepășește în ziua „dezrobirii", cînd orice limită individuală va fi desființată. Panerotismul regnurilor ar aduce reintegrarea în ordinea cosmică primă. Înfiorat de existență, subiectul liric vrea să *participe* direct și intens, integrîndu-se în unda cosmică a devenirii, să se afle, particulă vie și palpitîndă, în veșnica misterioasă reîntoarcere. Astfel, de la glacialitatea Gîndirii e posibilă trecerea spre tragicul vieții, prin „umanizare". Misteriosul vieții e de natură sufletească, or, cum Intelectul abstract (deci netragic) exclude afectul, trebuie o topire a „domului de gheață" în „somnolentul acord" dat de o seară veneriană atică :

„Şi-în acel fapt de seară, uitîndu-mă spre Nord,
În ceasul cînd penumbra la orizont descreşte
Iar seara întîrzie un somnolent acord,
Mi s-a părut că domul de gheaţă se topeşte."

Prin suflet dionysiac, poetul vrea să se reintegreze în fluviul tonic al existenţei şi să-şi recapete bucuria *de a fi*. El participă astfel la „arzînda, uriaşa cabrare" a Vieţii. Hellada lui Nietzsche constituie o redescoperire a viziunii clasice prin prisma romantică. Formele prozodice clasice disciplinează elanurile frenetice ale eului liric. Neoclasicismul lui Ion Barbu devine o cale de a înţelege altfel spiritul elin, într-un mod tragic, modern, şi nu olimpian.

PANTEISM

Apărută sub acelaşi titlu în „Sburătorul" (an. I, nr. 35, 1919), poezia aparţine etapei veneriene de creaţie, constituind un plonjon senzual în existenţa nemijlocită :

„Vom merge spre fierbintea, frenetica vieaţă,
Spre sînul ei puternic cioplit în dur bazalt,
Uitat să fie visul şi zborul lui înalt,
Uitată plăsmuirea cu áripe de ceaţă !

Vom coborî spre calda, impudica Cybelă,
Pe care flori de fildeş ori umed putregai
Îşi înfrăţesc de-a valma teluricul lor trai
Şi-i vom cuprinde coapsa fecundă, de femelă."

Cybele este, cum se ştie, o zeitate chtoniană, de origine frigiană, simbolizînd fecunditatea naturii, corespondenta a Marii Zeiţe, Demeter la greci. Ea întruchipează în sine, într-o unitate neantinomică, viaţa (naşterea) ca şi moartea („umed putregai"),deci forţele telurice ale Fiinţei. În interviul luat de Felix Aderca, Ion Barbu declara : „Hellada la care aderasem acum zece ani era Hellada lui Nietzsche : Elanul, cutreierînd fiinţele şi ridicînd extatic un cer platonician", afirmînd astfel convertirea sa la

romantism prin filieră greacă. Fondul dionysiac ar constitui sufletul romantic al Helladei. La Barbu, nietzscheanismul (care, cum e ştiut, a fecundat tiparele expresioniste), asimilat pe cale livrescă, vine să dea forma unui temperament dionysiac *originar*. (Este aceeaşi situaţie cu pesimismul schopenhauerian congener eminescianismului). Dezlănţuirea frenetică a vieţii, vitalitatea dusă la paroxism, într-un cuvînt panteismul, vor fi acum modul de manifestare poetică pentru care optează Ion Barbu. Venind dinspre sterilitatea gîndului matematic abstract, subiectul poetic vrea o exprimare plenară a simţămintelor prin trăirea euforică, neîngrădită de nici o stavilă. Cortegiul orgiastic al lui Dionysos purta vijelios pe cei care se scufundau extatic în vuietul universal al regnurilor naturii :

„Smulgîndu-ne din cercul puterilor latente,
Vieţii-universale, adînci, ne vom reda ;
Iar nervii noştri, hidră cu mii de guri, vor bea
Interioara-i mare de flăcări violente".

Colosalul spasm cosmic amestecă ekstatic fiinţele, retopindu-le în Marele Tot, ca şi la expresionistul Blaga. Un dor de de-materializare punctează puternic poezia aceasta. Întoarcerea către o viziune mai umană se face tocmai prin afirmarea unui senzualism păgîn, iar frămîntarea orgiastică este de-a dreptul expresionistă. Asemenea elanuri paniste mai întîlnim la Lucian Blaga, cel din *Poemele luminii* şi *Paşii profetului*. Viziunea aceasta dionysiacă este una degradată, reprezentînd cercul Venerei în experienţa lirică a poetului. Erosul se amplifică muzical, cuprinzînd toate regnurile, cutremurîndu-le wagnerian şi scoţîndu-le din latenţă. Un suflet frenetic anîmă intregul cosmos, răbufnind hysteric şi hohotitor. Reintegrarea în marele ciclu dă o bucurie demenţială :

„Şi peste tot, în trupuri, în roci fierbinţi — orgie
De ritmuri vii, de lavă, de freamăt infinit,
Cutremurînd vertebre de silex ori granit,
Va hohoti, imensă, Vitala Histerie."

Senzualitatea cosmică, atît de violentă, se exprimă la Barbu într-o formă rece, după o retorică exterioară. Dar lava aceasta, împietrită hieratic, de dalta sculptorului-poet, este un mod de reprezentare grec : sub crusta senină a marmurei reci se simte înfrîntă nebunia dionysiacă. Exteriorizarea tumultului interior printr-o expresie detașat-clasică e un mod de *catharsis*. Aceeași pornire exacerbată spre topirea în Marel Tot, ca o sete nedomolită de reintegrare în unitatea primordială a lumii, străbate vehement întreaga poezie. Dincolo de freamătul senzorial, se percepe însă o acută dorință de indeterminare, prin curgerea anonimă a tuturor regnurilor în fluviul originar. Nici un poet din literatura română (în afară de Eminescu) n-a reușit să transcrie mai plastic euforia panteistă, cosmicitatea viziunii fiind de factură titaniană.

PENTRU MARILE ELEUSINII

Atmosfera de taină și sacralitatea difuză în care se desfășura cultul Marilor mistere de la Eleusis, iată ceea ce vrea să refacă Ion Barbu în această poezie. Misterele cosmogonice, practicate de Eumolpizi la Eleusis, aveau mai multe nivele de înțelegere. Poetul se vrea mai întîi un profan care așteaptă, extaziat de emoție, chemarea hyerophantului spre a se alătura cortegiului inițiatic ce se îndreaptă înfricoșat spre templu. Marile Eleusinii aveau loc toamna, cînd *sămînța* (Persephona) piere îngropată în pămînt, în timp ce Micile mistere se celebrau primăvara, anotimpul renașterii (reîntoarcerii din Hades). Toamna e propice ocultației :

„Cînd calda strălucire a lunilor toride
Va prinde să decline, cînd soare potolit
Spre golfuri de-întuneric va luneca, trudit,
Își va rosti chemarea din nou, Eumolpide"...

În același timp, toamna este mai favorabilă *ridicării la viziune*, printr-o elevație spirituală mai intensă, vitalitatea, izbucnind primăvara și ajunsă la apogeu în vară, fiind acum estompată de mersul ciclic al naturii. Micile mistere aveau o ciclicitate naturală, fiind legate de riturile fertilității și deci mai ușor revelabile pentru marea masă. Sensul cel mai înalt al Marilor mistere era perceptibil numai inițiaților. Poezia reconstituirii dramei de la Eleusis se desfășura într-un plan uman : durerea zeiței pămîntene Demeter la pierderea fiicei sale Persephona, răpită de Pluto, stăpînitor în regatul morților, și ieșirea prin ekstază din contingent spre o viziune interioară a originii cosmice :

„La vorba lui, pătrunsă de-un tăinuit fior,
Tu vei ghici durerea zeiței pămîntene
Și plînsetul Fecioarei, ce cîmpuri leteene
I-e dat mult timp să ude în roua ochilor".

Participarea la marea durere a zeiței-mame îi da celui ce se iniția *starea interioară* favorabilă reamintirii sensului spiritual al misterului. Revelația, cîștigată de neofit, aflat gîfîind pe Drumul Sacru, depășea temporalul, tinzînd să-i creeze sentimentul reintegrării. Din simplu spectator, devenea *participant activ* la reconstituirea misterului. Natura umană își recapătă, pentru o clipă, aureola divină, negîndu-și realitatea materială. E vorba de sensul sacru (ek-stazie) al misterului și nu de acela degradat în orgie :

„Și-în toamna, somptuoasă de purpură și nacru,
În toamna unde seara încheagă tonuri vii,
Prin surda picurare a orelor tîrzii
Îți vei purta tristețea, încet, pe Drumul Sacru.

Nocturne bolți vor ninge din slăvi misterul lor.
Ți s-o răsfrînge-în suflet tăria-îngîndurată
Iar sfînta ta durere va trece legănată,
În ritmuri largi și grave, de corul sferelor."

Prin Demeter, Persephona și Dionysos, misterele orfice inițiau despre unitatea spirituală a universului în-

treg, despre originea sufletelor și marea lor resurecție. În Marea Noapte (chaosul cosmic) are loc Nunta Subterană (Nunta Sacră) ce ilustrează simbolic nașterea unui nou Dionysos (Jackos) care s-o salveze pe Persephona din împărăția morților, unde se tinguie, implorînd iertare de la fratele său divin. Numai așa, sufletele divizate vor fi salvate. Hyerophantul împreună cu marea preoteasă a templului refac nunta divină, prin care Zeus și Demeter vor da naștere altui Dionysos. Rostul participantului la drama sacră ar fi să se pătrundă ekstatic de semnificația izbăvitoare a nunții ce are loc, și să realizeze *viziunea* mitului cosmogonic primordial. Numai astfel inițierea are o acțiune adîncă asupra sufletului uman înlănțuit :

„Pe Calichor, în templul încins de roci calcare,
Acolo te așteaptă, cucernic, dorul meu :
Acolo vei ajunge în Marea Noapte, greu
De gînduri, de neliniști, de-adîncă-înduioșare.

Mă vei urma... Cuvîntul va legăna domol
Povestea fără nume a Nunții Subterane ;
Uimit ii vei cuprinde supremele arcane
Din culmi nebănuite și limpezi, de simbol."

Emoția inițierii prin încadrarea participativă în cortegiul delirant al masei înfricoșate, este profund poetică. De aceea, Ion Barbu folosește procedeul reconstituirii *dinăuntru* a dramei sacre. Aici, la un prim nivel de înțelegere, Demeter apare ca Pămîntul-Mumă care dă naștere ființelor. Dar Demeter, concepută ca Pămîntul-Mumă și ca zeiță a fertilității, iar Persephona, ca zeiță a primăverii (in *Micile mistere* mai ales), nu reprezentau decît o accepție populară a cultului de la Eleusis. În realitate, misterele de la Eleusis instruiau despre originea divină a sufletelor și despre *reascensiunea* lor prin Persephona salvată de Triptolem. Participanții la drama sacră își reaminteau prin ekstază existența anterioară, divină. În final, Persephona aducea jerbele de spice secerate (simbolizind sufletele) către lumina cerească și

izvorul sufletelor care este Demeter. Spicul tăiat semnifica creația ca jertfă divină. Astfel nașterea, moartea și reînvierea erau revelate, dar puțini erau cei ce se puteau considera inițiați :

„Iar cînd, topit în apa adîncilor mistere,
Zeiței chtoniene întreg te vei fi dat,
Cu mîini îngemănate și gînd cutremurat
Îți voi aduce iarba culeasă în tăcere..."

Cel care *a aflat* va ține totul în sine, netrădînd nimic în afară. Inițierea presupune legămîntul tăcerii ; Demeter regiza cultele chtoniene (subpămîntene) legate de sărbătorile dionysiace. Spicul tăiat mai reprezenta semnul inițierii fără cuvinte la Eleusis. Văzînd, inițiatul știe, *viziunea* fiind suficientă sieși, pentru trecerea spre cunoaștere și existență. * Se poate, însă, ușor constata că sugestiile luate din mistere sînt o simplă modalitate lirică. Erudiția și cultura țin loc aici de invenție poetică.

DIONISIACĂ

Stăruie totuși o tristețe ineluctabilă, degajată tocmai din rigiditatea trăirii misterului. Poezia din această fază e o încercare de trăire proprie, de asumare a scenariului misterelor îndeobște cunoscute (prin ceea ce au ele confesiv, liric, etc). Poetul nu doar inițiază, ci expune dilematic opțiunii umane simbolurile hermetice, ceea ce e cu totul altceva. Cel care, prin inițiere, s-a pătruns de destinul său supraindividual, ca un nucleu monadic, inclus în seria infinită a existenței, va suporta de-acum *existența* ca pe o existență proprie. *A ști* și *a fi* formează o unitate organică, astfel că acum este capabil să inițieze el însuși despre „biruitoarea Brimo" ce „naște pe Brimos". După uniunea Korei (Persephonei) cu Hades (Pluto), după doliul, căutarea și rătăcirea îndurerată a

* C. G Jung, Gh. Kerényi — *Introduction a l'essence de la mytologie*. Payot, Paris, 1953.

mamei și după nunta sacră a zeiței în doliu cu Zeus, în sfîrșit, Jackos, noul Dionysos, se naște eliberator, aducînd beția vitală, răbufnirea naturii extaziate prin fiorul dionysiac :

„Și-l veți vedea, slăvitul, sub verdea lui tiară
De iederă brumată și smilax înflorit ;
Fîntîni adînci de viață în steiuri va deschide
Și veți cunoaște-într-însul extazul infinit.
Iar cetele, stufoase de tirse și nebride,
Vă vor purta pe-întinse nisipuri și dumbrăvi,
Veți colinda prundișuri fierbinți, veți trece ape,
Și munți pentru-a vă pierde în negrăite slăvi."

Cînd alaiul înflăcărat al posedaților de delirul dionysiac străbate halucinant colinele Helladei, se aude vibrînd „înfricoșata chemare a Menadei", care proferă răsunător topirea ființei organice prin regăsirea duratei atemporale în Orgia universală. Ekstaza descătușării de eu este deja un *catharsis*. Zeul Dionysos se manifestă eliberator :

„El, El, aprinsa torță al cărei scrum sunteți,
În vinul desfătării, aleargă să vă scalde,
În vinul viu și tare al noii sale vieți...
Mulțimi prinse-în vîltoarea efluviilor calde
O, voi, înfiorate noroade, la pămînt !
Zdrobiți centura ființei, topiți-vă cu glia
Iar peste lutul umed și trupul vostru frînt,
Enorm și furtunatic să freamăte Orgia !"

E totuși problematic dacă Barbu preia, pur și simplu aici, semnificația orgiei dionysiace. Nu cumva o pune la îndoială chiar exaltînd-o ? Uneori are aerul că lasă deschisă întrebarea perpetuă asupra autenticității unei astfel de contopiri indeterminate a Ființei cu absolutul. Iluminarea dionysiacă, mai puțin materială decît s-a considerat, era o cale de cunoaștere. Prin Orgia dionysiacă se ajungea la o viziune cosmogonică. *Dionisiacă* ține însă de faza veneriană a experienței lirice barbiene. Orgia rituală urmărea contopirea totală a ființelor și a materiei prin suprimarea limitelor antropomorfice, prin suspen-

darea oricărei „forme", a oricărei distanțe și discriminări Era o răsfrîngere cosmică a umanului prin cufundarea euforică în marele „Tot" : „fără forme, fără limite, fără deosebiri" *. Misterul *reintegrării* constituie o întoarcere spre increat : nostalgia frenetică după *starea pre-formală* de dinaintea Creației, cînd haosul originar tînjea spre întrupare. Misterele de la Eleusis reprezintă o formă mai plastică a misterelor orphice, care sînt mai abstracte, revelînd o viziune theogonică. Poetul, care a investigat tema cunoașterii absolute în toată poezia sa, se pune, de fapt, la încercare, solicitînd la maximum limitele dionysiace ale ființei cunoscătoare. Persoana a doua, pe care o folosește mereu în exprimare (și mai tîrziu „Uite, ia a treia cheie..." etc) ne avizează că poezia barbiană e un colocviu deosebit de dramatic al subiectului poetic cu sine însuși.

La Blaga trăirile dionysiace par mai autentice („Vreau să joc", „Dați-mi un trup voi munților") — tocmai fiindcă elanul merge către realizarea eu-lui individual plenar — jocul dionysiac reprezentînd expresia închegării personalității acestuia. Și aici are loc o contopire, dar în sensul în care eul dictatorial absoarbe în sine totul,

Etapa lirică barbiană, revelabilă inițial, aderă, însă, la o accepție occidentală, degradată, a delirului dionysiac, corespunzătoare unui Dionysos în ipostaza bachică din perioada ultimă, decadentă a misterelor. Refuzul prompt al poetului față de această poezie nediferențiată este dovada cea mai peremptorie a ineficacității ei.

SELIM

O primă negare a Occidentului a făcut-o Ion Barbu, pe cînd se afla la Göttingen ** și credem că *Selim* este anterioară celorlalte poezii din așa-zisa etapă balcanică a poetului. Abstracția elanului dionysiac este înlocuită

* Mircea Eliade, *Mitul reintegrării*, Vremea, 1942.

** În scrisoarea din 4 octombrie 1921 trimisă lui Vianu, spune : „Iți trimit *à tout hasard*, cele două mascarlîcuri turcești : *Nastratin Hogea* și *Selim*. Țin să apară împreună."

prin concretul afectiv. În biografia interioară a tînărului Dionysos trebuie să se fi petrecut un cutremur profund, care-l determină să treacă dintr-o extremă în alta. Trecerea sa bruscă, la faza balcanică, poate avea la origine un argument existențial, decurgînd din temperamentul său coleric, marcat de întorsături imprevizibile : rătăcit în erotomanie și droguri, poetul are, la un moment dat, exotica dorință (comunicată într-o scrisoare către tatăl său) de a se călugări, spre a se salva de la o degradare definitivă, în ființă și spirit. Probabil că, din aspirația spre realizarea unei ipostaze luminoase, solare, Ion Barbu aderă spiritual la legea morală a coranului (mai drastică și, de aceea, mai puțin angoasantă), găsind în asceza orientală suportul unei spiritualități umane și o *liniște interioară*, pe care occidentalul (dispersat în timpul fenomenologic) le pierduse. Este posibil ca această dilemă existențială să fie cauza unei convertiri poetice atît de spontane și neașteptate. Prin *Selim* poetul recuperează cu ochii copilului, pierduta imagine a Orientului, încrustată în ei cîndva : reveria aceasta îi dă ocazia să descopere un spațiu reminiscent, creator de poezie. Solaritatea jubilantă a fost intuită în copilărie, în „icușarii" ochilor „aspri și blînzi" ai lui Selim :

„— Hazliu și larg, ca turul ce-l vîntură șalvarii,
Așa sporea un strigăt. Și iacă : ochi gălbui
Printre uluci, în umbră, rotiră icușarii.
(Amestecul și aspru și blînd, din ochii lui !)

Săgețile poruncii zvicneau în puf de rugă.
Să nu urmez chemării adînci — aș fi putut ?
— La namila din poartă m-am năpustit, în fugă,
Obrajii să mî-i sprijin pe palmele-i de lut."

Amănuntele amintirii sînt reconstituite cu strictețe. Orice amintire din copilărie e foarte gravă ca semnificație. Ea face parte din primele experiențe concrete ale subiectului, de aceea are valoare de mit primordial, de întemeiere a conștiinței.

Cadrul atît de concret al întîmplării, afective, are o funcție cathartică, dînd totuși sugestia unei sublimări purificatoare, de „descărcare" prin spunere. Lumea, atît de concretă a copilăriei, poate să capete irizări simbolice, deduse din viziunea *ludică* a ipostazei infantile. Atributul simbolic al lumii concrete este captat însă în mod cu totul involuntar. Pentru viziunea infantilă, universul este o acumulare de concret. Singura cale de *redimensionare* ar fi aceea *ludică*. Copilul Barbu, adăstînd în amurg „cu pragul căpătii" (ca și în *După melci*) e înfricoșat de o „priveliște hirlavă", sporită de întruchipările monstruoase ale imaginației nedesprinse încă de „hora desmățată" a spaimei telurice, demonice. La vîrsta cînd spiritul nu s-a eliberat încă de cețurile misterelor primare, încleștat în lupta cu visul, material, haotic, strigătul vînzătorului de zaharicale, „ca o manea de moale și larg", vestește o *mîntuire* apropiată a calvarului copilăresc. El este mesagerul unei solarități izbăvitoare, cuprinsă în ochii de un „amestec și aspru și blînd", duioși dar și intransigenți totodată, ilustrînd profunzimea nesofisticată a sufletului oriental. Copilul urmează chemarea afectivă și atunci i se deschide tainița cu minunății. În cristalul zaharicalelor, Selim îi dezvăluie o imagine simbolică a lumii, sublimată, dar reprezentată tot în concret. Lumea copilăriei e alcătuită mai mult din contemplarea și înregistrarea semnificațiilor, nu din acțiuni volitive. Copilului, tulburat de priveliștea „hîrlavă" a norilor (lume de inconsistențe, dar care, în imaginația infantilă, poate să se amestece foarte ușor cu cea reală) i se înfățișează o singură *mîntuire* posibilă, — zaharicalele orientale : simboluri restrînse și luminoase ale lumii — „ocheane limpezi", sticloase și totodată dulci — garanții cu privire la caracterul benign al existenței. (Modalitatea senzorială fiind deocamdată unica posibilitate de cunoaștere). „Acadelele sticloase" sînt niște „ochiane limpezi", candelul cuprinde în cristale „răsfrîngeri vechi" într-un „iaz verde" (oglinda), oferind copilului o viziune geometrică restrînsă asupra universului, solarizînd-o, pentru a destrăma spaimele telurice. Obiceiul oriental de a oferi

zaharicale oaspeților (dulceață, rahat) e un rit, devenind astfel simbolul unei înțelegeri luminoase a lumii, tendința de a alunga orice întruchipări care nu țin de rațiune, de a instaura înțelegerea, împăcarea — *îndulcirea* neliniștii :

„Ca sculele-în sipeturi, așa mi-ați răsărit,
Alvițe rumenite, minuni de acadele
Sticloase — numai tremur, văpăi de ape — ca
Ochianele de limpezi, de mici : la fel de grele...

O rază prăfuită prin toate furnica.

Și dîrdîind subt brumă și colții de migdale
Rahatul părea urmă de-îngheț, după topit,
Un candel cît o nucă, prin perne de halvale,
Dormea-n trandafiriul lui șters și aburit.
(Răsfrîngeri vechi... Cuvîntul ne-ncăpător nu poate
Să zică iazul verde ce-mi tremurați și-acum...
Biet turc legat de biete cleștare...)"

Gestul lui Selim, simplu și anonim, este al unui *inițiat,* menirea sa fiind aceea de a săvîrși un act de *quietudine.* Aceasta se petrece simbolic. În *candel,* în fațetele lui *poliedrale,* imaginea demonică a lumii se convertește pitoresc în familiare turbane, iar înserarea, senină acum (nedătătoare de spaime), printr-o stea luminoasă, țese cu ibrișim, pe ilicul de umbră al nopții, simbolul personajului turcesc *exemplar.* Preponderența concretului, lipsa de transcendere elaborată l-au făcut probabil pe poet să nu includă această poezie în ciclul oriental. Există aici însă o stare de *redempțiune morală,* suficientă sieși spre a face posibilă transcenderea. Concretul se dematerializează afectiv, resorbindu-se în arhetip. Unitatea lumii materiale configurează o ordine mai înaltă. *Selim* este poarta de umanitate gravă, prin care pășim în Orientul solar, „chenar ingenuu și rar" revendicînd o altă ipostază, aceea balcanică, în afara „tradiționalismului timid".

EMINESCIANISM (CÎND VA VENI DECLINUL)

O cale eminesciană de contopire extatică în Marele Tot găsim la Ion Barbu în perioada începuturilor. *Cînd va veni declinul* apare în „Sburătorul" (an. I, nr. 47, 1920). Aceasta se subordonează însă principiului orfic conținut în „nunțile necesare".

Și în etapa dionysiacă, poetul tînăr va cînta ca și Eminescu extincția. Extincția individuală, însă, nu va fi văzută ca o parte infimă a unei extincții cosmice, cum se intîmpla la Eminescu, ci, ca un dor înfiorat al materiei de a-și depăși fruntariile, regăsindu-se în arhetip. Topirea dionysiacă in Marele Tot nu reprezintă, după cum am mai spus, decît dorința de reintegrare. Reintegrarea dionysiacă este una cosmogonică *(unificarea Creației)* înainte de toate. În *Domnișoara Hus,* dorința euthanasică (chemarea morții) are mai mult o valoare spirituală, *mîntuirea.* Acolo totul se petrece la marginea visului, în plină magie, într-o suprarealitate „halucinatorie". După divizarea lui Dionysos în „miile de existențe", deci după căderea și fărimițarea în teluric, reintegrarea în unitate se realizează prin Moarte. Cu o bucurie senină, poetul așteaptă „declinul", pentru a se reîntoarce din nou în Ființa primordială :

„Cu mîini învinețite de umblet lung prin ger
Voi reintra în mine cînd va veni declinul ;
Voi coborî să caut, pierdută-într-un ungher,
Firida unde arde cu foc nestins Divinul."

După traiectul vieții („umblet lung prin ger"), corpul eteric al Sufletului în care arde „nestins Divinul" trebuie redescoperit în interior. Sufletul conservă în sine (semimaterial) forma de incorporare a spiritului, de aceea și acesta trebuie să se *dematerializeze* („destrame") pentru regăsirea esenței spirituale pure. Este o decorticare în trepte de atributele materiale, negarea ființei cerînd afirmarea unei realități superioare, eterne :

„Joc viu ori șovăielnic de galbenă maramă,
Vibrare necurmată, zigzag de pîlpîiri,
Ușoară și fierbinte văpaie, te destramă."

Grandioasa ascensiune uraniană ce urmează are rostul de a reaminti Sufletului originea sa astrală, ca și la Eminescu în *Luceafărul*. (Hyperion străbate haosul originar, asistind la nașterea lumilor pentru *a se pătrunde* de eternitatea sa *dată.)* Numai că la Eminescu, viziunea uraniană este conformă cu imaginea mecanicii statice. Creația cosmică urmează unei anumite fizici, armonia sa muzicală nefiind tulburată decît de setea morții schopenhaueriene. Altfel, o *detașare* rece conduce toată această construcție primordială, Hyperion neparticipînd, ci doar *vizionînd* Creația la modul dantesc :

„Un cer de stele dedesubt,
Deasupra-i cer de stele —
Părea un fulger nentrerupt
Rătăcitor prin ele.

Și din a *chaosului văi,*
Jur împrejur de sine,
Vedea, ca-n ziua cea dentîi,
Cum isvorau lumine ;

Cum isvorînd îl înconjor
Ca niște mări, de-a-notul...
El zboară, gînd purtat de dor,
Pîn' piere totul, totul ;

Căci unde-ajunge nu-i hotar,
Nici ochi spre a cunoaște,
Și vremea-ncearcă în zadar
Din goluri a se naște.

Nu e nimic și totuși e
O sete care-l soarbe,
E un adînc asemene
Uitării celei oarbe".

Grandoarea vine aici din desfășurarea amplă a spațiilor cosmice, dintr-o beatitudine siderală, tipic romantice. Este momentul să facem comparația cu ascensiunea uraniană, conturată de Ion Barbu, unde levitația Sufletului are o înaintare suavă ca un zbor augural. Acest zbor, animat de un elan orgiastic teribil, transfigurează Ființa și treptat are loc atracția reciprocă : în etapa „declinului" se descoperă consubstanțialitatea dintre suflet — „fior al caldei firi" — și focul esențial, ambele contopindu-se într-o uriașă combustie :

„Redă nemărginirii fugarul tău mister...
Mereu mai străvezie, mereu mai necuprinsă,
Prin *sure și înalte pustiuri de eter*
Desfășură pe hăuri o horbotă aprinsă.

Deasupra ta, deasupra haoticului drum,
Cupolele nocturne te-or strejui hieratic ;
Iar tu vei fi parfumul lunecător de-acum
Pe-*a lumilor întinsă tipsie de jeratic.*

Curînd, sub faldul umbrei, nu vei mai desluși
Nici recea Astartee, nici încruntata Gee...
Doar spuza sidefată, în depărtare — și
În preajmă, goana unor năluci opiacee.

Vulturi de flăcări, *aștrii spre tine s-or purta.*
Vislirii lor solemne deschide-atunci ferestre
Și bea din plin vîrtejul stîrnit în preajma ta
Cum, altădată, boarea pădurilor terestre.

Respiră, crești mai vastă... În plasma unde doar
O singură năvală de năzuinți se-aprinde,
Asemeni unui mare și lacom protozoar
Înmugurindu-ți brațe, în noapte le întinde.

Al tău, al tău, *cuprinsul întregului dintîi !*
Din negura-Andromedii la sorii din Centaur,
Stăpînitoare, *soarbe tot cerul și rămîi,*
Prin marea de funingini, năvodul plin cu aur."

Vocația uraniană a poetului nu e deloc inferioară aceleia eminesciene. Ion Barbu, însă, re-creează din interior un spațiu sideral a cărui amintire originară există, pe cînd la Eminescu viziunea este *exterioară*, tradusă în concepte, de aici un anume retorism. Imaginea ascensiunii este pătrunsă la Barbu de un inefabil fior, de o uimire transcendentă în fața spațiilor de eter *re-descoperite*. Acest lucru lipsește la Eminescu, care construiește *demiurgic*, cu imagini similare primei Creații, oarecum previzibile, singura uimire fiind provocată de muzica siderală ce însoțește ascensiunea. Viziunea cosmică a lui Barbu se constituie prin *levitația* ușoară spre „plasma" arhetipală. Reintegrarea în destinul cosmic prin ridicarea spre aștri este orfică. Lumile stelare sînt imaginate ca o euforică cernere a unui străveziu fum al jertfei universale, ce se înalță lăsînd în urmă o „spuză sidefată". (În *Domnișoara Hus* întîlnim „îngălatul de azur" al „rîpelor de smalț", într-o viziune mai concentrată.) Dacă la Eminescu ipostazierea Creației rămîne oarecum indiferentă, aici se percepe o bucurie subterană, *participatoare*, o retrăire interioară a duratei eterne. O plenară solaritate prezidează nunta extatică ce are loc; Spiritul (scînteia divină) se întoarce în propriul său spațiu (Împărăția Eterului), dispersîndu-se în anonimul increatului („marea de funingini").

Dramatismul ascensiunii lui Hyperion e mai sublimat; la Ion Barbu ascensiunea se realizează ipotetic, ca aspirație purificatoare, de aici tonul de elegie cosmică. Pentru Eminescu, imaginarul este echivalent cu realul (ascensiunea lui Hyperion *a avut loc*, într-adevăr) pe cînd la Barbu, subiectul se scrutează pe sine, participarea sa fiind cu mult mai dureroasă, întrucît conține îndoială față de posibilitatea contopirii.

Să încercăm acum o apropiere între elementele folosite de cei doi poeți, (subliniate de noi în citat), pentru plasticizarea viziunii uraniene; „văile chaosului" eminescian corespund la Barbu unor „sure și înalte pustiuri de eter": la Eminescu metafora simbolizează starea amniotică originară, pe cînd la Barbu se țintește o purificare prin rarefieri treptate; adesea Barbu urmează pe Eminescu în ascensiunea astrală: „deasupra-i cer de stele"

corespunde la Barbu cu „deasupra ta, deasupra haoticului drum", iar versul „părea un fulger nentrerupt" este dezvoltat în „Desfășură pe hăuri o horbotă aprinsă"; sîmburele incandescent al Cosmosului („cum izvorînd îl înconjor / ca niște mări de-a-notul") capătă dincoace fulguranța nedeterminată a increatului („Doar spuza sidefată, în depărtare — și / În preajmă, goana unor năluci opiacee"); la Eminescu, ascensiunea apare obiectivizată („El zboară, gînd purtat de dor / Pîn' piere totul, totul;") pe cînd la Barbu, dimpotrivă, acesta se *interiorizează* intens („vultúri de fiăcări, aștrii spre tine s-or purta / Visiirii lor solemne deschide-atunci ferestre"); „ziua cea dentii" a Creației eminesciene înseamnă la Barbu reintegrarea în „cuprinsul întregului dintîi", la unul fiind *vizionarea* din afară, la altul *recuperare* în interior; în sfîrșit, neantul cosmic eminescian („vremea încearcă în zadar / Din goluri a se naște"), absorbanta sete de extincție universală („uitarea oarbă" schopenhaueriană) se apolinizează la Barbu într-o stagnare paradisiacă („soarbe tot cerul și rămîi, / Prin marea de funingini, năvodul plin cu aur"). Ceea ce la unul reprezintă „visul morții eterne" (ca o damnare tragică a existenței), este, la celălalt, împăcarea extatică în liniștea increatului.

Ion Barbu a depășit momentul Creației originare (Eminescu a rămas aici,) negîndu-l ca generator de impuritate și s-a oprit în zona limburilor, a pre-existențelor virginale. Efortul său spiritual se află în perfectă continuitate cu acela eminescian, modernizînd raporturile Ființei cu Universul, epuizîndu-le chiar.

Ne-am oprit asupra celui mai înalt aspect al eminescianismului barbian, tocmai pentru a-i ilustra densitatea, linia unică a viziunii lui Ion Barbu. Cîntînd pe struna eminesciană, Ion Barbu nu era doar un simplu ucenic față de ilustrul său predecesor, ci un emul aproape egal. Dar pentru a cînta increatul însumînd harfele răsfirate „ce-n zbor invers le pierzi", poetul a făcut mai întîi exerciții de digitație, înfiorînd masiva orgă eminesciană.

HERMETISM (*OUL DOGMATIC*)

„Actul clar de narcisism", „ca semn al minții" trebuie să instaureze în poezie, după Ion Barbu, acea „lume purificată pînă a nu mai oglindi decît figura spiritului nostru". Desigur, asemenea *lirism absolut* este o tentație supremă și irealizabilă, dar din năzuința poetului s-a născut un nou teritoriu liric : *interregnurile*, popasul insolit în zonele de trecere între naturi diferite. Acestea sînt văzute ca „puncte critice" din care poetul poate porni spre „întregirea" existenței prin intermediul unor „viziuni paradisiace" (imagini statice ale universului). Narcisismul barbian cere configurarea unor *plăsmuiri purificatoare*, stagnante, sterilizate de orice infuzie a afectului care ar duce la ciclu și alterare. De aici *mitul increatului* — topos polarizant al întregii poezii. Increatul este „punctul critic", spațiul limită *între regnurile* nelămurite încă. Ca un teritoriu ce-i aparține („Nu cunoaștem în întreaga literatură — spune Tudor Vianu, — un alt poet care să fi îndrăznit a-și propune dificila temă a trecerii de la neființă la viață, vraja magică a desfacerii din adîncurile mobile ale posibilului..."), increatul derivă la Ion Barbu din *obsesia anihilantă a purității*. Celălalt ax, opus, al poeziei barbiene ar fi obsesia solarității înțeleasă ca suprema *Nuntă* (a trăirii !). E vorba de o dualitate romantică exemplară ; pe de o parte, există tentația obsedantă a purificării materiei, care implică stagnarea, nenuntirea, rămînerea eternă la ipostaza de *increat*, iar pe de altă parte, cu aceeași intensitate, se afirmă dorința puternică a trăirii, a *nuntirii*, prin epuizarea solară a ciclului vital. „Metafizica" poetică a lui Barbu se va dezvolta între acești doi poli (nuntă și increat), desfășurînd o simbolistică originală.

În poema *Oul dogmatic*, aflăm rezolvarea acestei antinomii esențiale a lirismului barbian, în favoarea increatului, după cum, în ciclul *Isarlîk*, solaritatea (deci trăirea umană) va fi preferată ca ultimă și supremă încununare a experienței. Numai un mare poet poate trăi la fel de intens, în viziunea sa dilematică, două tendințe opuse de viață, menținîndu-le într-un echilibru perfect

precum în *Riga Crypto și lapona Enigel*. Vrînd să întoarcă poezia la „faptul poetic inițial", noul Pindar caută ocaziile solemne pentru a instrui „de lucrurile esențiale". Inițierea asupra ordinii conjugate a lumilor, în sensul cel mai strict hermetic, ne-o dă Ion Barbu în această concentrată poemă, intitulată programatic *Oul dogmatic* — o „glossă" barbiană, vehiculînd concepte pure, fără metafore, ca la Eminescu. Precum, în antichitate, un Pindar cîntînd și transfigurînd mitic jocurile și întrecerile olimpice, ocazia săvîrșirii ritualului pascal îi dă posibilitatea poetului să instruiască asupra valorii hermetice cuprinse în simbolul Ou. T. Vianu traducea foarte rapid această poezie, considerînd-o „o negație spiritualistă a lumii" : „poetul privește oul de paște și recunoaște în galbenul bănuț din care se va desprinde ființa, ceasornicul pe care nevăzute minutare vor însemna ora vieții. Dar dorința lui nu se îndreaptă către viața care se pregătește, ci către acea unică apariție de puritate și inocență, pe care ivirea vieții o va face să dispară." În fond, este vorba de *cunoașterea* simbolică și nu de o „negație spiritualistă". G. Călinescu a înțeles sensul superior hermetic, implicat aici, dînd însă doar explicația simbolului în ordinea creației pentru macrocosm și sărind peste semnificația increatului barbian. Totodată, Călinescu enunță mai clar principiul de bază al hermetismului : „A fi inițiat înseamnă a fi instruit că cele două ordine (macrocosm și microcosm, teluric și transcendent, n.n.) sînt mereu conjugate. Simbolul este în hermetism corespunzător legii din gîndirea logică. Pentru inițiat e de ajuns a spune *ou* pentru ca el să intuiască amîndouă ordinele, profanului îi putem explica cum că spiritul universal se relevă în ou. Important este că simbolul mișcă intelectul dar nu rațiunea, de vreme ce nu stabilește raporturi de cauzalitate în lumea fenomenală. El nu face decît să constate întrepătrunderea între absolut și relativ, să confirme veșnica fulgurare a Divinului în cosmic. Prin urmare inițiatul e totdeauna un contemplativ..." (*Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941). Oul „dogmatic" va fi oul „revelator" pentru Ion Barbu, adică obiectul prin care este posibilă cunoașterea. Deși recurge la meta-

fore și motive de sursă religioasă (de altfel ca și Tudor Arghezi și L. Blaga), Ion Barbu le conferă semnificații „laice", extrem de importante în planul cunoașterii poetice. Preluînd ca motto un verset din întîia carte a lui Moise, „și Duhul Sfînt se purta deasupra apelor", poetul sugerează că, în *Oul dogmatic,* se va trata un anumit moment al Genezei : timpul premergător creației ciclice propriu-zise. Înaintea „Facerii", în unele mitologii, există haosul originar, dar starea de increat corespunzătoare apelor germinale nu se suprapune haosului. Increatul biblic (revelabil în versetul luat drept motto : „Și Duhul Sfînt se purta deasupra apelor"), este posterior unui prim gest creator, în *increat* stînd în putere posibilitatea nemanifestată a „făcutului". Increatul cuprinde ideea pură a devenirii existenței, netransformate încă în act. Revelarea creației ca unitate (în dualitatea naștere-moarte) e la Barbu doar un pretext pentru a cînta interregnurile. Se pare că timbrul cel mai înalt al poeziei barbiene este totdeauna un pandant al înfiorării grave în fața increatului *(După melci, Increat, Statură, Riga Crypto și lapona Enigel).*

Obsesia increatului divulgă, în acest caz, repetata dorință de reîntoarcere la puritatea originară, nealterată de ciclul devenirii. O cale de inițiere era și în aspirația abstractă, dionysiacă (panerotismul regnurilor) corespunzătoare primei trepte poetice, dar aceasta nu explică refuzul „făcutului" ; reintegrarea cosmică prin topirea formelor individuale era, totuși, una materială, degradată, starea de gregaritate însoțind orgia rituală. Pansexualismul (occidental) era o formă deșănțată de suprimare a limitelor, indiferențierea tinzînd să se realizeze numai în aspirația către haosul primordial, pre-formal, dar această cale nietzscheană s-a dovedit impură, fiind negată de poet prin ipostaza orientală.

Viziunea concentrată a Creației, la care se ridică poetul în *Oul dogmatic,* este mult mai modernă decît s-a crezut pînă acum, inaugurînd o rezolvare originală a crizei lirismului ultim european care se oprește descumpănit în fața ideii de neant.

În *Oul dogmatic* nu credem că este vorba de un refuz al vieții, de o opțiune „spiritualistă", cum interpretează Tudor Vianu, ci de aspirația adîncă a poetului-matematician de a contempla o clipă, în *ou,* lumea redusă la principiile ei, ordonate simetric în imaginea unei nunți împietrite. Contemplația aceasta nu este, în fond, una neapărat existențială, ci *estetică ;* dar starea dilematică obținută e mai profundă decît orice opțiune finalizatoare.

Să urmărim inițierea propusă de hyerophantul-poet, plecînd de la Ou. Tonul îmbracă de la început o solemnitate liturgică similară celei din „glossa" eminesciană :

„E dat acestui trist norod
Și oul sterp ca de mîncare
Dar viul ou, la vîrf cu plod
Făcut e să-l privim la Soare !"

Tonul e sibilinic. După versetul biblic folosit ca motto, (prin care se situează întreg contextul în ipostaza de increat, fără legătură deci cu ritualiatea pascală creștină), comentariul liric introduce în prim plan *diferența* dintre Oul văzut simbolic și oul sterp, alterat în semnificația sa metafizică prin folosirea ca hrană materială. (Nu întîmplător, poezia a purtat și titlul *Vegetariana*). Chiar dacă sugerează tot un sens esoteric, consumul aceluiași *ou roșu* conține negarea increatului, a fazei de latență virginală, inițiale. Ion Barbu se detașează de simbolul tradiției pascale, instituind o *lectură orfică,* prin recapitularea tuturor semnificațiilor gnoseologice posibile. Pentru aceasta, „viul ou, la vîrf cu plod" trebuie privit „la soare".

De fapt, *Oul dogmatic* neagă semnificațiile pascale creștine ; Barbu rememorează sensurile simbolice originare, păgîne, căutînd să scoată la lumină misterul autentic. Vopsirea oului (sterp) în roșu echivalează cu *manifestarea* (în culoarea aprinsă a vieții), care se produce ciclic. Cele două semnificații nu se anulează, deoarece jertfa este chiar manifestarea învierii astfel că cele două momente sînt legate irevocabil.

Oul barbian cere, însă, o întoarcere la mit, la limpezimea de cleștar a simbolului. Poetul imaginează un rit pur, în care oul orfic este redescoperit și urcat în soare pentru a fi rememorat. Toate elementele creației fiind prezente în el (inclusiv durata), jertfa rituală nu mai este necesară pentru inițiere.

Misterul e prea abstract spre a fi înțeles direct, de aceea se folosește un *material didactic*. „Viul ou" posedă *în putere* viața și moartea, dar ipostaza sa „nevinovată", „nenuntită", rămîne pură, imaculată într-o viziune de „var" a increatului :

„Cum lumea veche, în cleștar,
Înoată, în subțire var,
Nevinovatul, noul ou,
Palat de nuntă și cavou".

Această stare de inocență originară suportă orice posibilitate a devenirii, dar deocamdată ne aflăm într-o stagnare paradisiacă, germenii vieții și ai morții stînd într-un echilibru netulburat („Palat de nuntă și cavou"). Probabilitatea unei evoluții se întrevede procesual, dar este suspendată de un timp absolut, atemporal, corespunzător increatului. Un somn latent oprește *formele* să se miște. Pentru o detașare mai clară a valorii gnoseologice acordate simbolului Ou, se recapitulează sensul tradițional : în Ou se află izvorul Creației la scara macrocosmică, dar aceasta e revelabilă și în planul terestru *. Iată o viziune gnostică a Genezei primordiale :

Din trei atlazuri e culcușul
În care doarme nins albușul
Atît de galeș, de închis,
Ca trupul drag, surpat în vis.

* Despre încărcătura simbolică a Oului, vezi H. Bächtold-Stäubli, E. Hoffmann-Krayer, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, vol. II. Berlin-Leipzig, 1929—1930 și *Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, vol. I, New York, 1949.

Dar plodul ?
De foarte sus
Din polul *plus*
De unde glodul
Pămînturilor n-a ajuns

Acordă lin
Și masculin
Albușului în hialin :
Sărutul plin."

Imaginea cosmogonică originară propune nașterea universului dintr-un Ou *. Starea de pre-existență este cufundată în pacea primordială. Plămada lumii așteaptă să se trezească la viață „ca trupul drag, surpat în vis". Metafora aceasta revelatorie umanizează actul de cunoaștere, dîndu-i o surprinzătoare plasticitate. Golul abstractizant este resorbit într-un concret afectiv. Nunta apare ca iminentă de acum. „Dar plodul ?", iată un vers cheie. Forma interogativă sub care se dezvăluie nunta Spiritului cu materia divulgă sensul inițiatic al scenariului ; Spiritul divin, purificat „de foarte sus", din Eter, unde își are lăcașul, „din polul *plus*", deci din Înalt (se implică astfel polul opus, *minus*, aflat în raport antinomic cu primul : spiritul purificat de materie rămîne sus în Eter, salvat de reîntruparea ciclică, imponderabil, pe cînd sufletul degradat, trecut de punctul zero din care mai putea să-și ia zborul în sus, devine demon, pierzîndu-și esența divină și rătăcind în regnurile inferioare, spre polul *minus*), de acolo de unde materia („glodul pămînturilor"), maculată prin *manifestare*, nu-l poate atinge, „acordă" „masculin" (acesta fiind principiul creator primordial), viață („sărutul plin"), fecundînd deci plasma germinativă („albușul în hialin") care este feminină. Nunta este deci *potențială*, fără să se întîmple, semnul interogativ nefiind anulat prin revelarea inițială a dogmei *Creației*, ci menținut în permanența posibilului. Printr-un scenariu intelectual, plasticizat astfel, profanii sînt

* Mircea Eliade — *Aspectes du mythe*, Gallimard, Paris, 1963.

conduși direct spre miezul vieții universale. Ei realizează intuitiv cunoașterea *ekstatică,* pătrunzînd arcanele misterului cosmogonic, destul de abstract. Deci, actul Creației nu se înfăptuiește (ca la Eminescu, de pildă) ci doar i se configurează posibilitățile de *manifestare,* ilustrîndu-se cele două ordini ale universului ce se pot deduce una din alta, într-o unitate neantinomică.

După revelare, se revine într-un comentariu mai direct, polarizîndu-se sensurile : cel uzual și cel extras acum prin *cunoașterea dogmatică.* Omul este mustrat pentru amnezia sa ireversibilă. Principiul sacru al lumii se divulgă la orice nivel, dar, pentru aceasta, este necesar gestul inițiatic, care readuce pe individ la starea de *gnoză,* pierdută prin îndepărtarea de origini :

„Om uitător, ireversibil,
Vezi Duhul Sfînt făcut sensibil ?
Precum atunci, și azi — întocma :
Mărunte lumi păstrează dogma."

Prin participarea la ciclu (degradarea de după împlinirea în existență), omul e „uitător, ireversibil" și trebuie o lungă experiență a sufletului (Psyche) pentru a se resorbi iarăși în spiritul pur și *a vedea,* astfel, *din nou,* manifestarea Spiritului în lut (diviziunea lui Dionysos Zagreus în materia amorfă din misterele de la Eleusis), *sensibilizarea* Duhului Sfînt. Într-un cuvînt, se poate observa cum se păstrează în concret („mărunte lumi") un sens „preexistent", metafizic pierdut, și regăsit prin „dorul memoriei înfiorate". Este accentuată încă o dată semnificația ontologică originară de „atunci", închisă în „dogmă" :

„Să vezi, la bolți, pe Sfîntul Duh
Veghind vii ape fără stuh,
Acest ou-simbol ți-l aduc,
Om șters, uituc.

Nu oul roșu.
Om fără saț și om nerod,
Un ou cu plod
Îți vreau, plocon, acum de Paște :

Îl urcă-în soare și cunoaște !"

Păstrînd *statici* termenii creației, prin viziunea Spiritului nealterat („la bolți") în faza virginală („fără stuh"), pură, a factorului feminin („albușul în hialin"), poetul cere o recuperare nouă (o *revenire*) a mitului originar, întruchipat în „oul-simbol" și refuză accepția pascală, creștină a „oului roșu" (care se consumă material, alterîndu-i-se latențele cognitive). Dar atmosfera de sacralitate, care aureolează misterul Paștelui, creează starea de *gnoză,* necesară inițierii. De aceea, poetul-hyerophant folosește potrivita *ocazie.* Acesta a fost *primul* înțeles simbolic, legat de *posibilitatea* Creației, deductibil prin „urcarea-în soare" a Oului. Tot prin Ou se poate iniția asupra vieții și morții în univers, deci asupra *ciclului* material, ce urmează Creației. Cunoașterea prin Ou, deci se continuă :

„Și mai ales te înfioară
De acel galben icusar,
Ceasornic fără minutar
Ce singur scrie cînd să moară
Și ou și lume. Te-înfioară
De ceasul galben, necesar...
A morții frunte — acolo-i toată.

În gălbenuș,
Să roadă spornicul albuș,
Durata-inscrie-în noi o roată.
Întocma — dogma."

În nucleul central al oului („gălbenușul"), se află taina vieții și a morții. Printr-un heliocentrism infinitezimal, acesta rezolvă *durata* dată. După cum Soarele e centrul vital al Universului, gălbenușul reprezintă un Soare micșorat la scara microcosmică a Oului ; cum în

afara solarității, (ca energie vitală), împlinirea ciclului este imposibilă, la fel, nașterea și moartea sînt cuprinse în „ceasornicul fără minutar", al gălbenușului-Soare. Fără acesta, fătul nu poate exista, el conținînd *ca putere* „a morții frunte". Din nou, se inițiază mai explicit, tot prin intermediul Oului, asupra celor două ordini conjugate ale Universului. În aceeași unitate, planul terestru poate fi amplificat la scara cosmică, lumea concretă figurînd simultan o ordine superioară, transcendentă. Și într-un plan și în altul, trebuie să te „înfiori de ceasul galben, necesar", de care depinde „roata vieții". Soarele e un „ceasornic fără minutar", măsurînd viața în eternitate. De această *inițiere solară* se leagă *situația tragică* a individului, rezultată prin ieșirea din increat și prin *manifestarea* în ciclul evolutiv. Poetul inițiază la început asupra *posibilității* „sensibilizării" Spiritului, apoi ilustrează finalitatea gravă a inițierii solare. Însuflețirea materiei odată împlinită, intervine Soarele care face posibile *degradarea* și moartea. După gestul creator al *Unicului*, el este al-doilea Demiurg în accepția invățăturilor lui Hermes Trismegistul. Soarelui (meșteșugarului) îi aparține „jocul secund", urmînd „jocului prim" al Creatorului *. Deci, prin intermediul Oului (plodul = Spiritul sau Sf. Duh ; albușul = apa germinală de dinaintea Creației ; gălbenușul = Soarele), poetul instruiește despre momentul potențial al Creației și despre perpetuarea vieții, posterioară momentului originar. Pînă acum, se identifică lui Hermes Trismegistul. În final însă, Creația imanentă a lumii este refuzată, aspirația poetului tînjind nostalgic după puritatea increatului. Toată inițierea (privind posibilitatea Creației și a Vieții) era necesară tocmai pentru a se putea recepta mai ușor această concluzie (însemnată de altfel subtextual în fiecare etapă) :

„Încă o dată :
E Oul celui sterp la fel,
Dar nu-l sorbi. Curmi nuntă-în el.

* *Corpus hermeticum*, I—IV, texte établi par A. D. Nock et traduit par A. J. Festugière, Paris, 1954.

Și nici la cloșcă să nu-l pui !
Îl lasă-în pacea-întîie-a lui,

Că vinovat e tot făcutul,
Și sfînt, doar nunta, începutul."

Oul nu trebuie consumat, întrucît închide în sine o nuntă sacră ; dar nici nunta *potențială* nu trebuie să se transforme în act, căci astfel se va intra în ciclul degradant, în „făcutul vinovat". Sustragerea definitivă din materia (alterabilă) și reintegrarea cosmologică, sînt posibile doar prin *păstrarea* (și nu re-căpătarea) stării increatului. Ekstaza dionysiacă, tinzînd la suprimarea limitelor umanului, divulgă aceeași secretă nostalgie a „făcutului" de a se topi din nou în apa germinală a începuturilor, ceea ce nu mai este posibil. Orice împlinire a Nunții implică a *finalitate tragică,* de aceea poetul optează aici pentru stagnarea în pacea dulce a increatului, prin *suspendarea ciclului vital.* Obsesia increatului mai poate fi explicată și ca o supapă terapeutică, pentru anihilarea excesului dionysiac, implicat într-o fază lirică anterioară. Numai în increat, insul rămîne pur, în ipostaza unei eterne *virtualități.* A poposi în increat e similar cu a rămîne *ad originem,* la momentul anterior diviziunii erotice a lui Anthropos*. Aceasta presupune un profund înțeles *metafizic* conferit umanului. Se înțelege că starea de increat ar fi egală cu realizarea unei *androginii originare,* conservată înaintea decăderii în Eros. Hyperion, și el, e de fapt un Androgin, care își e suficient sieși, refuzîndu-i-se degradarea erotică de către o instanță transcendentă superioară. În afara Androginului prim (Nous) (divizat apoi tragic în cele două ipostaze ce se complinesc reciproc), nu se poate concepe o nouă revenire, deși toate religiile originare conțin acest deziderat tragic. Realizarea perfecțiunii și purității androgine înseamnă, în fapt, suprimarea condiției umane *date.* Această aspirație a spiritualităților colective in străvechile religii, are după cum se constată, un adînc fond tragic. *Indeterminarea* andro-

* *Corpus Hermeticum.*

ginică ar conține ipostaza existenței increate. Numai androginul originar, întruchipare a perfecțiunii pure, poate rămîne într-o latență *nemanifestată*. Aspirația spre realizarea ipostazei de Androgin corespunde revenirii la Arhetip, ceea ce este imposibil, după ce s-a produs „făcutul", adică nașterea și perpetuarea. Este aici nostalgia poeților orfici din toate timpurile : Omul nu-și poate recăpăta starea paradisiacă decît prin acceptarea *nemanifestării ființei*. Dar negarea statutului uman în ceea ce acesta are mai profund (erosul) este tragică, așa cum reiese și din poezia metafizică a lui Lucian Blaga. De aceea poetul *jocului secund* tinde mereu spre o soluție purificatoare, prin ieșirea din contingent, cîntînd limburile, latențele nemanifestate. *Increatul barbian este astfel limbul originar, identificat de poet în fulguranța angelică a liricii rimbaldiene*. Prin oprirea în increat, Ion Barbu se arată a fi un Hermes nou, *mai puțin tragic*. Această aspirație absolută se subsumează romantismului gnomic.

ROMANTISMUL GNOMIC

Nimeni nu a dat destulă atenție pînă acum spațiului romantic al poeziei barbiene. Ion Barbu e în fond romantic și în sensul *romantismului originar* al naturilor geniale. Dar semnele puse de poet pe o hartă absolută a lirismului indică pe reprezentanții visului romantic pur : Edgar Poe, Novalis, Gérard de Nerval, Eminescu, Samuel Coleridge, Keats. Numai romanticii germani (Poe poate fi introdus aici) și preromanticii anglo-saxoni au configurat un lirism extatic, prin explorarea lucidă a visului în sensul cerut de viziunea lui Ion Barbu.

Poetul se declara polemic, la începutul articolului *Salut in Novalis,* ca un aderent prin tradiție, al unui spațiu liric germanic ce a fecundat în profunzime poezia română : „Fii ai unor părinți eminescieni făgăduiți dulcelui vis germanic, prin taina iernii de omăt și a *florii albastre,* călcarăm cu hotărîre și lepădarăm dubla trivialitate a unor rurali fără mister și a unui modernism ce reușise să-și asimileze, din toată sforțarea occidentală,

doar formele galante ale traficului viu sau ale cupletului". Că noi nu sintem doar „niște rurali fără mister" se înțelege asta fiind o licență a vervei polemice barbiene, însă este edificatoare intuirea influenței catalitice a romantismului german (înaintea lui Blaga) asupra lirismului românesc esențial. Vom releva aici în legătură cu romantismul poetului, și intuiția unui critic atent ca Pompiliu Constantinescu în această direcție : „Nu este hazardat să-l privim pe d. Barbu, paralel cu valoarea sa de poet al ideii, *ca pe un baladist, ca pe un romantic colorist,* așa cum apare în *Riga Crypto și lapona Enigel...*", deși această intuiție rămîne nedezvoltată, ca și la G. Călinescu, care spune că elementele lirice cu care operează Ion Barbu în *Joc secund* „sînt piesele unui nou romantism de data aceasta nu de ordin moral, ci de domeniul problemei cunoașterii".

În fond, Ion Barbu e un romantic profund, cunoscător al romantismului fantastic german, din al cărui vis controlat își extrage viziunile onirice, precum și un admirator al visării nocturne a preromanticilor anglo-saxoni. Mai toți reprezentanții prozei romantice germane au făcut literatură onirică, de extracție mitizantă, cînd nu au căzut în alegorie și moralism. Barbu, ca și Eminescu, se pare că a fost atras mai ales de romanticii macabri ca Mörike, La Motte-Fouqué, Tiek, Hoffmann, sau de Novalis, Arnim, Eichendorff sau Jean Paul. E de observat că prelucrarea magiei folclorice (ca în *Domnișoara Hus, Cîntec de rușine* și *Răsturnica*) se realizează tot prin prisma bufă, a romantismului ultim, premergător al expresionismului. Acestea sînt chestiuni de demonstrat și, deocamdată, ne vom opri asupra romantismului heteroclit, impur, ilustrat de Barbu în cele două balade „baroce" *După melci* și *Riga Crypto și lapona Enigel*. Genul *baladesc* a fost cultivat de romantici, fie în direcție pur epică de evocare eroică, fie pe latura funambulesc-macabră. De ce a recurs poetul hermetic la genul baladesc ? Se pare că în aceasta rezidă romantismul lui Ion Barbu, modernizat pe cît permitea metoda sa lirică. În *baladesc* se include, în general, un *filon epic* sau măcar o *alegorie*.

Balada modernă poate reține firul epic din necesități intrinseci. Astfel, această schemă narativă poate avea un caracter primordial liric, căpătînd și comunicînd structura unor *scenarii simbolice*. Baladescul se *liricizează* intens tocmai prin *substratul gnosic* conținut. Ion Barbu modernizează genul baladesc de sorginte folclorică, plivindu-l de anecdotic. Baladele fantastice germane figurau un spațiu mitic, populat cu plăsmuiri stihiale, specifice folclorului Walhalei. Barbu nu face altceva decît să descopere, și la noi, un spațiu *nordic*, fabulos-folcloric. Apelînd la resursele poeziei folclorice, lirica modernă încearcă, de fapt, o fertilă *întoarcere la izvoare* pentru a-și revitaliza sevele livrești, artificializate programatic. Folosindu-se de schema simbolurilor arhaice Ion Barbu propune o cunoaștere de adîncime a lumii, prin sondarea și regăsirea unor valențe pierdute ale limbajului poetic. Urmele acestor „valențe" sînt conservate în cîteva motive folclorice cu funcție revelatorie. Ele pot fi captate de poetul cult și redimensionate modern. Dintotdeauna, marii poeți se întorc spre depozitul folcloric pentru a-și reîmprospăta resursele. Prin această „întoarcere", uneori ei își „așază" opera mai adînc, în parametrii creativității naționale, făcînd-o să participe mai pregnant la universalitate. Ion Barbu explorează cu mijloace moderne magia folclorică autohtonă, preluînd fertil numeroase motive și procedee pentru a figura unele idei poetice. Astfel, în *După melci* tema abstractă a *increatului* va apărea tratată în alt mod decît în *Oul dogmatic*. Prin concentrare și decantare, romantismul (ca aspirație spre cunoașterea absolută și nu în sensul *istoricist*) poate sări direct în hermetism. Dar vom prelua termenul pentru *gnomismul* conținut, și nu doar ca o formă de încifrare sub care se acceptă în general. Hermes era un păzitor al misterelor. În acest sens este Barbu un romantic de substanță, deși aparent ar fi doar unul de „culoare", în conformitate cu remarca lui Pompiliu Constantinescu. Cum e îndeobște acceptat, simbolurile stau la baza cunoașterii originare, premergătoare marilor metafore-mituri. Ele sînt arhetipurile platonice, ce nu pot fi revelate profanilor. Cum am văzut, Ion Barbu vrea să reîntoarcă

lirismul la lira aedică, la orfism. Sensul esențial al acestuia consta în inițierea magico-simbolică. Cunoașterea pe bază de simboluri era considerată absolută de către romantici. Simbolurile dau o accepție gnoseologică indemonstrabilă, prin ocultarea experienței ontice originare; de aici decurge valoarea lor exclusiv esoterică. Cunoașterea simbolică este mai mult intuitivă, vizînd revelarea transcendentului în contingent. Ea derivă în mod esențial dintr-un principiu *poetic*. Barbu e un neo-romantic care încearcă și el o cunoaștere originară a lumii, de extracție poetică.

DUPĂ MELCI

Postulat: în balada *După melci*, individul, aflat la stadiul infantil, este involuntar deținătorul unor practici magice, astfel că toate regnurile au pentru el o *anima* de care trebuie să țină cont în orice tentativă de stăpînire a realului. De aici necesitatea *îmbunării* cadrului prin diferite exorcisme. *Situarea magică* devine fundamentală în balada *După melci*, în care spațiul germanic fabulos apare *etnicizat* în întregime. Sub aparența ludică se ascunde un fond profund *tragic*, derivat dintr-o experiență de cunoaștere gratuită, de altfel ca și în *Riga Crypto...*, însă cu o semnificație aparte. *După melci* este o parabolă a cunoașterii și creației în același timp. Plecînd de la ritul de „descîntare" a melcului, poetul extrage *semnificația tragică a actului de revelare*. Aparent, ca și *Ucenicul vrăjitor* al lui Goethe, copilul declanșează forțele *magice*, dezinteresîndu-se de efectele nocive ale actului său: el încalcă inconștient restricția impusă, tulburînd legitățile firii. Fabula este simplă. Forțînd natura să se manifeste, se ajunge la un deznodămînt dramatic; copilul își imaginează că a venit primăvara și descîntă melcul, iar acesta, urmînd puterea descîntecului, iese din stadiul natural de ocultație. *După melci* pune, deci, ca și la Goethe, chestiunea importantă a *sensului inițierii*. Nu oricine are dreptul să manevreze anumite puteri derivate ale cunoașterii umane (chiar în știință, întrebuințarea greșită a unei descoperiri poate avea urmări nefaste). Conform

doctrinelor esoterice există, cu necesitate, diferite nivele de *inițiere*. Transmiterea înțelepciunii are deci și o răsfrîngere *morală*. Nu oricine poate deosebi binele de rău, de aceea, adevărurile mai profunde sînt comunicate numai parțial, în funcție de capacitatea de comprehensiune a insului. (În balada populară *Mistriceanu*, mama, inconștientă de forța blestemului, în momentul magic al Nașterii, provoacă, la fel de irevocabil, forțele stihiale împotriva propriului fiu.) Experiența „gratuită" de cunoaștere a copilului din *După melci* este *negativă*. Actul magic nu trebuie pus în practică decît de cel care *cunoaște* sensul magiei. Dar chiar în „eroarea" înfăptuită a copilului constă sursa cunoașterii. Numai prin *experiență* proprie, copilul află legitatea irevocabilă a unui univers *închis*. Dacă admitem și altă cale de interpretare, putem considera că poetul însuși este subiectul inocent care *ia în stăpînire* realul cu o adevărată mirare metafizică. Provocînd universul să se manifeste prin orfism (invocație), el îl *dezorganizează*, de unde se poate deduce, conform concepției celor vechi, esența misterioasă a poeziei, care, în sfera concretului, nu ar avea finalitate. Harul poetic însuși, nefolosit cum trebuie, ar putea declanșa răul. În *După melci*, poezia, („descîntecul") are efecte distrugătoare imediate și tot scenariul „epic" contribuie la figurarea unei drame gnoseologice. În faza inocenței infantile, care se vrea perpetuă pentru poezie, (deci extinzînd — în perimetrul sensibilității poetice), insul reușește astfel, comițînd un *hybris*, să ia în stăpînire universul în mod nemijlocit și să-l facă palpabil și real, adică să-l întemeieze cosmic. Orice împlinire în act sfîrșește, însă, ciclic. Încorporarea ideii în concret înseamnă chiar pierderea acesteia. Increatul (melcul) revelîndu-se (concretizîndu-se), dispare. Copilul (creatorul caricat) simte bucuria demiurgică în clipa în care gestul său de simulare a fost *„consacrat"*.

Orice experiență ontologică aduce, inițial, optimismul cunoașterii. În esență, însă, gestul creator are o finalitate tragică. Numai acceptarea soluției increatului, (așa cum sîntem preveniți în *Oul dogmatic*) oprește această finalitate. Întîlnim aici, aceeași preocupare fundamentală a liricii barbiene, figurînd una din *obsesiile* polarizante ale poetului. Întorcîndu-ne la text, observăm că, în prima parte a baladei, se petrece *luarea în stăpînire a cadrului,* prin fulguranța latentă a unei invocații infantile : copilul *rostește* lumea și pe măsura ce înaintează în actul său de „rostire" o și cunoaște. De la început, sînt introduse elemente de folclor prelucrat, dar percepția poetică e un „har" pentru care trebuie să fii ales :

„Dintr-atîția frați mai mari :
Unii morți,
Alții plugari ;
Dintr-atîția frați mai mici :
Prunci de treabă,
Scunzi, peltici,
Numai eu, răsad mai rău
(Mai năuc, mai nătărău),
Dintr-atîția (prin ce har ?)
Mă brodisem șui, hoinar
Eram mult mai prost pe-atunci..."

Deci, după invocarea „harului", (printr-o serie de repetiții, paralelisme și aliterații vocalice, de proveniență folclorică), odată cu accentuarea stării de inocență, („mult mai prost"), se anticipează ambiguu, *hybris*-ul ce va urma. Deocamdată, se transcrie încă, la modul evocării muzicale, o stare de euforie primăvăratică, pigmentată de un pitoresc autohton. Limbajul e specific magiei folclorice românești, *atmosfera de mister* fiind conservată :

„Cînd Păresim da prin lunci
Cu pietrișul de albine,
Ne părea la toți mai bine :
Țînci ursuzi,
Desculți și uzi,
Fetișcane
(Cozi plăvane)
Înfășate-in lungi zăvelci,
O porneau în turmă bleagă,
Să culeagă
Ierburi noi, crăițe, melci..."

Se încearcă refacerea unui ritual naiv, pur și simplu gratuit, ca de obicei în jocurile de copii, de redescoperire a lumii prin *imitație* și *invocație* ludică. Experiența comunicată se referă nu atît la traiectul exterior, la figurarea obiectului cunoașterii, cît, prin reflex, la tragismul însuși al actului uman al cunoașterii. Folclorului popoarelor civilizate îi este caracteristic un soi aparte de *totetism,* deosebit de al primitivilor. E vorba în esență, de o inversare a raportului om-natură. Primitivul e covîrșit de o natură superioară ; aceasta naște pe zei și strămoși, pe care omul îi are ca model, reducîndu-se la ei. În folclorul nostru raportul e invers : umanul, în procesul metaforic ce are loc, e transferat asupra naturii sub forma animismului magic. Acest „animism" invadează treptat cadrul misterios al „aventurii" și spațiul se umple de energii magice. Totul se petrece în joacă, gravitatea actului avînd o răsfrîngere metafizică directă. Cu acea intuiție spontană, apanaj al naturilor primitive, copilul simte momentul propice, cînd natura poate fi provocată la un act de *re-cunoaștere* :

„Tot așa o dată, iar,
La un sfînt prin Făurar,
Ori la Sfinții Mucenici,
Tîrla noastră de pitici
Odihnea pe creastă, sus.
Eu voinic prea tare nu-s.
Rupt din fugă,
Subt o glugă
De-aluniș, pe buturugă
Odihnii
Și eu curînd...
Vezi, atunci mi-a dat prin gînd
Că tot stînd și alegînd
Jos, în vraful de foi ude,
Prin lăstari și vrejuri crude,
S-ar putea să dau de el :
Melcul prost, încetinel...

În ungher adînc, un gînd
Îmi șoptea că melcul blînd
Sub mormînt de foi, pe-aproape,
Cheamă Omul să-l dezgroape..."

O stare de somnolaritate pune stăpînire pe cadru și gesturile încep să fie conduse involuntar ca într-o transă hipnotică. Tentația recreării universului (prin elementul simbolic — *melc*) apare „din ungher adînc", obscură și demonică precum un act păgîn. Ideea sacrilegiului, tulburînd cadrul, nu va mai putea fi oprită, devenind realitate. Melcul este descris ca un simbol al increatului, dar mai concret decît acela simbolizat în *Oul dogmatic* :

„Era, tot o mogîldeață :
Ochi de bou, dar cu albeață :
Între el și ce-i afar'
Strejuia un zid de var."

Straturi similare izolează și sîmburele virginal conținut în *Oul dogmatic* care „înoată în subțire var". Ca și acolo, tendința este către aceeași descoperire (de-criptare) a misterului increatului. Numai că aici, grija ca „nunta" să nu se întîmple este absentă, întrucît se mizează pe joc, considerat în sine inofensiv. Dar, deși în joacă gratuitatea infantilă vrea să provoace la realitate un element primordial, adică vrea să transforme *în act* starea de *virtualitate* :

„Vream să-l văd cum se dezghioacă,
Pui molatic, din ghioacă :
Vream să-l văd cum iar învie
Somnoros, din colivie..."

Melcul zace în somnul vegetativ, neutru, iar orice trezire a sa înseamnă desfacerea din starea de increat și trecerea într-o fază dinamică, de împlinire. Această fază poate fi revelată într-un anumit moment, prin magia orfică a descîntecului.

Demiurgul caricat *se joacă* (preluîndu-și în glumă atributele creatoare), adică provoacă magia pentru *a ști*. Melcul, fiind ca și „buretosul Rigă Crypto" un simbol al increatului (ceva mai complex, deoarece cuprinde în sine multiple semnificații : limfa=eros ; spirala=ideea) va încerca să se opună revelării. Reacția defensivă la contactul cu realul (cu „făcutul") este una de retragere în sine, în spirala cochiliei sale de „var". Numai că descîntecul (poezia), prin puterea magiei cuvîntului domină asupra lui. Are loc rostirea, deci provocarea magiei în chip gratuit. Totul se petrece la un mod atît de naiv, încît ritualul acesta cu efect tragic, apare la început grațios, fără a exterioriza nici un moment implicita gravitate cuprinsă în rostirea poetică. Însă gestul magic solicită transformarea increatului *în act*, în devenire, în alterare. Ceremonialul configurat pare un simulacru. Gratuitatea capătă o coloratură autentică prin refacerea identică a cadrului *dinamic*. Situația creată imaginar trebuie să fie similară realității. Aici incantația are un rol primordial, substituind (distrugînd) schema noțională a lumii și reinstituind-o „fonic" :

„— Melc, melc,
Cotobelc,
Ghem vărgat
Și ferecat ;
Lasă noaptea din găoace ;
Melc nătîng și fă-te-ncoace ;
Nu e bine să te-ascunzi
Subt păreții grei și scunzi ;
Printre vreascuri cerne soare,
Colți de iarbă pe răzoare
Au zvîcnit, iar muguri noi
Pun pe ramure altoi.
Melc, melc,
Cotobelc."

Melcul este „ferecat" (închis în sine ca orice entitate suficientă sieși) și nu vrea să-și lase „noaptea din găoace" (adică starea de increat). Va fi ademenit prin magie să

„iasă din cornoasele cămăși" și să-și întindă antenele străvezii peste lumea contingențială, s-o izoleze de maculare prin „îmbălatul său argint". Balele (ca un brîu izolant) reprezintă tocmai elementul catalizator, apt facerilor, procreației, fecundității, aceasta, însă, numai ca potențialitate. Propriu-zis, melcul nu are sînge, limfa sa fiind o ipostază intermediară a materiei. Trecerea spre ceva ar fi o depășire a *preexistenței* în care se află, o pierdere a latențelor simbolice. El reprezintă doar *tentația realului*, deși posedă *ca virtualitate* latența unei procreații pancosmice. De aici simbolul sexual sub care e figurat în general. Incantația muzicală a descîntecului a fost actualizată dar magia practicată necorespunzător se transformă în demonologie. Aceasta constă în accelerarea nepermisă a ritmului revelării. Ca și în *Domnișoara Hus*, demoniacul divulgă forța demiurgică a magiei. Descîntecul are efect catastrofal, provocînd un dezechilibru cosmic, de aici noaptea valpurgică cu vedenii și metamorfozări de regnuri ce-i urmează. Magia fiind săvîrșită gratuit, intervine frica de gravitatea împlinirii, și atunci, în noaptea ce-i urmează, cadrul se tulbură monstruos, la modul fantasticului folcloric german. Totul prevestește săvîrșirea unui *hybris*. Ca-ntr-o pădure teutonică în care duhurile foiesc, umbre obscure se iscă înfricoșător ; priviri sinistre de șoimane se încrucișează ; regnurile se animă și clocotesc ; apare chiar Muma Pădurii (liricizată ca la romanticii germani) pentru a-l sancționa pe cel ce-i tulbură imperiul din somnul dat. Într-un cuvînt, totul se umple de stihii. Ceva din foșnetul straniu al pădurii germane a lui Tieck se percepe muzical. Metamorfozarea regnurilor e tipic germanică, fiind o răsfrîngere a forțelor maligne, a căror putere asupra realului este absolută. Ion Barbu transferă aici direct un spațiu germanic tenebros :

„Din lemnoase văgăuni,
Căpcăuni
Îi vedeam pieziș
Cum cască
Buze searbăde de iască ;

Și întorși,
Ochi buboși
Înnoptau sub frunți pestrițe
De păroase,
De bărboase
Joimarițe /.../
De subt vreascuri văzui bine
Repezită înspre mine
O gușată cu găteji.
Chiondoriș
Căta la cale ;
De pe șale,
Cînd la deal și cînd la vale,
Curgeau betele tîriș.
Iar din plosca ei de gușă
De mătușă
Un tăios, un aspru : hîrrși...
— Plîns prelung cum scoate fiara,
Plîns dogit,
Cînd un șarpe-i mușcă gheara,
Muget aspru și lărgit,
De vuia din funduri seara..."

În timp ce puterile stihinice își continuă sabatul, falsul sau involuntarul demiurg se retrage în cadrul domestic liniștitor, simțînd glasul „eryniilor" care-l caută pentru gestul său nesăbuit. (Am folosit aici un cuvînt impropriu — „sabatul". Încă o dată, vreau să accentuez că ceea ce pare malefic în *După melci,* ca și în folclorul românesc, în general, este numai accelerarea nefirească a ritmului obișnuit de manifestare a naturii. Nu e vorba de dezlănțuirea unor forțe terifiante prin definiție ; *demoniacul este perceput aici ca cealaltă fațetă a sacrului,* care în anumite condiții se revelă ca teroare, *kratofanie*). Culcușit într-un cadru securizat, copilul încearcă să refacă descîntecul, voind acum să-l oprească de a se înfăptui, în același mod gratuit, prin care îl declanșase :

„Dar el,
Melcul prost, încetinel ?
Tremură-în ghioacă, vargă,
Nu cumva un vînt să-l spargă :
Roagă vîntul să nu-l fure
Și să nu mai biciuiască
Bărbi de mușchi, obraji de iască
Prin pădure

Roagă vîntul să se-îndure..."

Dar orice tentativă reparatorie, va fi fără efect, întrucît dezastrul s-a produs, la prima invocație magică gratuită, și, în noaptea ce urmează, cerul se surpă diafan asupra realului și ninge azuriu în penumbra lunară :

„Podul lumii se surpase
Iar pe case,
Pînă sus, peste colnic,
Albicioase
Ori foioase,
Cădeau cepi de arbagic",

aceasta fiind „noaptea-aceea", Noaptea romantică, tenebroasă, în care totul se dezechilibrează, ca efect al magiei provocate.

Descîntecul este reluat și i se afectivizează intens conținutul, folosindu-se un ton mai intim (față de solemnitatea din prima invocație), pentru îmbunarea elementelor tulburate. În răbufnirile acestei naturi dezlănțuite se simte ceva din șoapta magică a pădurii romantice germane, dar tot așa de bine poate fi o imagine de pură extracție folclorică românească. În folclorul nostru există toate elementele fantasticului romantic german. (Lirismul lui Ion Barbu, deși altoit pe aceeași influență catalitică germană, este profund autohton, ca și al lui Eminescu sau Blaga). După retragerea în real (deci după trecerea fazei de restricție magică din timpul nopții), subiectul se întoarce în același loc, dar acum sub lumina oarbă a zilei. Fiind provocat, descîntecul s-a îm-

plinit. *Gratuitatea nu e admisă în magie.* Increatul revelîndu-se, s-a negat. Deci revelarea este interzisă aprioric. Gestul este acum de umilință. Printr-un cîntec jălalnic se încearcă să se anihileze efectul malign și să se refacă starea inițială de mister. Astfel, toată joaca pare o simplă *experiență de cunoaștere,* indiferent de gravitatea actului. Lamentația de la sfîrșit, este în fond optimistă, căci ingenuitatea tipic infantilă e absolvită de orice culpă :

„Melc, melc, ce-ai făcut,
Din somn cum te-ai desfăcut ?
Ai crezut în vorba mea
Prefăcută... Ea glumea !
Ai crezut că plouă soare,
C-a dat iarba pe răzoare,
Că alunul e un cîntec...
— Astea-s vorbe și descîntec !
Trebuia să dormi, ca ieri,
Surd la cînt și îmbieri,
Să tragi alt oblon de var
Între trup și ce-i afar'..."

Invocarea elementelor vitale nu mai are efectul de la început și ameliorarea răului comis nu se întîmplă ; magia încercată acum, neavînd puterea inițială. *Efectul ei este iresponsabil.*

Invocarea magică apare identică, însă zadarnică. Copilul vrea să refacă misterul prin plîns, adică afectivizînd, dar nu mai e posibil. Cunoașterea se petrece dincolo de afecte. Și toată ceremonia de păstrare a rămășițelor melcului nu este, de fapt, decît un catharsis, o ușurare de gravitatea hybris-ului săvîrșit. Astfel, balada are un sens tragic, profund. Increatul nu se poate releva, căci duce la un deznodămînt dramatic, ca și în balada *Riga Crypto.* Copilul a parcurs involuntar un întreg ciclu al cunoașterii. Declanșînd prin descîntec manifestarea unei latențe potențiale, de fapt a *propriei* latențe, el a descoperit tragismul ascuns în existență, îndreptată iremediabil spre moarte, cît și tragismul cunoașterii, al acelei cunoașteri incantatorii, care presupune

contopirea cu obiectul, „nunta" senzorialului cu intelectul, cunoașterea poetică deci. Poema are o rotunjime inițiatică. Este revelat un ciclu. Dincolo de acest sens esoteric, perfecțiunea formei muzicale aduce cu aceea a unui cristal translucid, traversat de oglinzi repezi ca niște ape adînci. Limbajul poetic din *După melci* este de o prospețime și de o candoare înșelătoare. În realitate, Barbu reface aici magia originară a limbajului. *După melci* e o verificare tragică a orfismului. Este (prin intermediul Logosului) o privire înapoi, după Euridice.

RIGA CRYPTO ȘI LAPONA ENIGEL

Baladă

Am ilustrat pînă aici cum Barbu, combinînd magia folclorică cu romantismul german, cultivă o stare ambiguă în care se petrece o monstruoasă interferență de regnuri. Amorful capătă atribute spirituale, după cum spiritualul are nostalgia eminesciană a „coborîrii" în fenomenal. Scrisă în anul 1924 *Riga Crypta și lapona Enigel* a fost publicată în „Revista română" (an, I, nr. 1, 1 iunie 1924), fără să poarte subtitlul „baladă". Abia în *Antologia poeților de azi* (1925), alcătuită de Perpessicius și Ion Pillat apare cu acest subtitlu, subliniindu-se astfel apartenența la un gen cultivat cu preponderență de romantici.

Trebuie spus de la început că mitul *nunții dilematice* constituie nucleul baladei. Încă din primele versuri este sugerat un decor prenupțial, unde se va desfășura ritualul inițierii. În asemenea ocazii, sînt *rememorate* faptele semnificative, care au valoare instructiv-simbolică pentru colectivitate. Momentul nunții înseamnă, dincolo de aspectul efuziunii, *detașare* și *abstragere,* posibilitate rară de contemplare a existenței în plan categorial și de autocontemplare a eului individual din perspectivă ontologică.

Balada se propune programatic ca o cîntare inițiatică (deci cu un anumit tîlc) la „spartul nunții", cînd poate urma o împlinire sau, tot așa, aceasta poate fi împiedicată să se realizeze ; ne aflăm pe acel „prag" de trecere de unde totul este posibil. Cîntarea menestrelului are tot-

deauna o semnificație simbolică și abstracția sensurilor, comunicate la mai multe niveluri, va fi suplinită prin „culoarea" romantică. Menestrelul, un artist nordic medieval, un fel de poet-lăutar (caracteristic spațiului romantic apusean), e îmbiat ceremonios să cînte despre nuntirea nerealizată dintre doi parteneri inegali : „regele-ciupearcă" și umana Enigel. Fabula este ilustrativă pe mai multe planuri, distribuind sensurile multiple la diverse nivele de comprehensiune. „Aventura" ontologică, transcrisă într-o tonalitate cvasi-orală, se obscurizează prin „decorticarea" în trepte a semnificațiilor. La *prima* vedere, cum s-a spus, această baladă n-ar fi altceva decît o *liricizare* a legendei despre originea criptogamelor. Acestea sînt otrăvitoare și trăiesc la umbră și umezeală, sugerînd simbolic o existență *hermafrodită,* întrucît se înmulțesc prin spori. *Astfel,* scenariul liric are și un *alt* sens : *inițierea* despre o nuntă neîmplinită, ascunsă, eșuată din cauza că a fost concepută în mod necorespunzător. Menestrelul e pus „la spartul nunții" să „zică stins, încetinel" cîntecul pe care „cu foc l-a zis acum o vară". Nunta are, oricum, o valoare inițiatică, păstrînd un ritual socio-cultural de mare însemnătate pentru ascultători. Scenariul epic este simplu. Simbol al increatului, iar pe alt plan, al intelectului pur și, deci, steril, Riga Crypto aspiră, nu la înălțarea în regnul uman, cum s-a crezut, ci să atragă ființa umană în hotarele sale, constituind o capcană primejdioasă pentru Enigel, care-și urmează drumul firesc către „nunta" solară. Acesta aparține „umbrei" și „somnului", de aceea dorința de nuntire cu umana Enigel (care e o ființă solară) devine ceva neobișnuit. În regnul său, Crypto e un „sterp și un nărăvaș" ce nu vrea să „înflorească". Întîrziind în dialogul cu Enigel, soarele îl surprinde dincolo de umbra protectoare a ținutului boreal și-l pedepsește transformîndu-l într-o ciupercă otrăvitoare. „Pecețile roșii" stigmatizează noua sa stare de făptură demoniacă, ceea ce-l va îndepărta definitiv de regnul uman ca și de vechea sa ipostază de increat, rămînînd să se nuntească cu „măsălarița mireasă", tot o plantă otrăvitoare. Aventura lui Crypto

eșuează în mod tragic. Trădîndu-și condiția paradisiacă, intrarea în planul realității inseamnă degradare.

Numai în romantismul fantastic german, de pildă la Arnim, mai întîlnim nuntirea grotească între un mandragor (regnul vegetal) și o ființă umană. Romantismul barbian respinge un asemenea mit.

Tonul invocării de la începutul baladei este premonitoriu, sugerîndu-se urmarea tragică nedezvăluită încă :

„Menestrel trist, mai aburit
Ca vinul vechi ciocnit la nuntă,
De cuscrul mare dăruit
Cu pungi, panglici, beteli cu funtă,
Mult-îndărătnic menestrel,
Un cîntec larg tot mai încearcă,
Zi-mi de lapona Enigel
Și Crypto, regele ciupearcă !"

Fastul acestui incipit are rostul de a pregăti starea de comuniune, necesară introducerii în ordinea intimă a celor două principii opoziționale. Trebuie accentuat asupra faptului că menestrelul e „aburit", întrucît acesta se află într-o febră revelatorie, diferită de starea normală. „Tensionarea" aceasta este favorabilă inspirației pentru cîntăreț, și meditației pentru auditoriu, căci „zicerea" nu e la îndemîna oricui. Trebuie specializare întru acest sens, dar și vocație, „spartul nunții" constituind totdeauna un moment *dilematic.* Există încă șanse ca nunta să nu se împlinească în act, fiind, deocamdată, tot de domeniul *virtualității.* „Făcutul" mai poate fi împiedicat. „Drama" ce se derulează în țesătura narativ-simbolică, este în esență lirică. Scenariul epico-liric implică fabulația caracteristică unei *orații de nuntă culte.* El are rostul unui *memento.*

După acest preambul, balada descrie ipostaza celuilalt factor antrenat în aventură :

„Des cercetat de pădureți
În pat de rîu și-în humă unsă,
Împărățea peste bureți
Crai Crypto, inimă ascunsă,

La vecinic tron, de rouă parcă !
— Dar printre ei bîrfeau bureții
De-o vrăjitoare mînătarcă,
De la fîntîna tinereții.

Și răi ghioci și toporași
Din gropi ieșeau să-l ocărască,
Sterp îl făceau și nărăvaș,
Că nu vroia să înflorească."

Dacă admitem paralelismul, de altfel real, cu *Luceafărul* eminescian, ca dat existențial Crypto reprezintă sub-umanul, o ipostază „inferioară" față de termenii propuși de Eminescu. Locul în care există acesta este un cer răsturnat, prin raportarea la zona lui Hyperion. În ordine inversă, spre absolutul polului negativ, drumul este același ca de la terestru la astral. În plan poetic, semnificațiile, deși răsturnate, au aceeași gravitate și vom vedea că deși inferior Enigelei (ca principiu de viață), Crypto îi este superior în absolut, ca și Luceafărul față de Cătălina. Sigur că, reprezentant al naturii subumane, Riga Crypto e un exponent, în primul rînd, al umbrei, vegetînd „în pat de rîu". Însă, acesta nu simbolizează numai amorful regn al criptogamelor : nu antrenează în aventură întreaga specie cum se poate observa, ci, așa cum am mai spus, se sustrage condiției comune, asumîndu-și *individual* riscurile aventurii ca și Hyperion. Prin închiderea în sine, Riga depășește ciclul alterării și degradării materiale. El nu mai poate fi considerat doar un simbol al „materiei", incompatibilă cu spiritualizarea. Crypto, „inimă ascunsă", simbolizează poate aceeași natură stagnantă ca și melcul, un prag de trecere spre altceva. El e steril și nu înflorește. Nici fruct, nici pornire spre fruct. Ceva pur. Gratuit. Așteptînd fatalitatea împlinirii sau a morții, la „vecinic tron, de rouă parcă !" Se pare că acei *ghiocei* și *toporași* ar reprezenta de fapt regnul amorf al cărui ciclu îl refuză riga, rămînînd steril, și de aici ostilitatea și izolarea. Oricum, chiar în regnul său, Crypto este „un nebun" și un „nărăvaș" : e o natură singulară, manifestîndu-se ciudat față de modul comun al lumii, din

care face parte. Cu o asemenea perspectivă, „situarea" sa simbolică este aceea a geniului față de contemporanii mediocri. Deocamdată, riga este un daimon raportat la mediul din care provine. Într-o ordine mai abstractă, este un simbol al increatului. Dar, iată ipostaza factorului feminin :

„— În țări de gheață urgisită,
Pe-același timp trăia cu el,
Lapona mică, liniștită,
Cu piei ; pre nume — Enigel.

De la iernat, la pășunat,
În noul an, să-și ducă renii,
Prin aer ud, tot mai la sud,
Ea poposi pe mușchiul crud
La Crypto, mirele poienii."

Lapona Enigel, natură *umană* plenară ar fi *al doilea termen* al fabulei lirice. Coborînd din Nord deci fiind o mesageră a intelectului ea este patronată de restricția astrului Mercur. Însă numai aparent, fiindcă de fapt, după cum spune poetul, aceasta se află doar „urgisită" în „țări de gheață", în ținutul glacial, și tinde să revină mai la sud, cu dorința puternică de a-și înteți natura afectivă, adică de a se *manifesta* ca umanitate solară. Enigel reprezintă deci regnul *uman;* îmbrăcată în piei călduroase, își urmează ciclul normal al unui fel de transhumanță vitală „Mișcarea" ei are un sens energetic natural. Ea *acționează,* fiind atrasă spre solaritatea germinativă. Starea sa rămîne însă ambiguă, ca și aceea a Cătălinei. Deși vine din ținuturi boreale, va respinge totuși răcoarea sterilă, propusă de regele Crypto. Lapona Enigel implică aparent *o ordine superioară,* la scara existenței imediate. Sensul ascensional va fi dinspre Riga Crypto (regnul inferior masculin) către laponă, invers decît la Eminescu, unde întîlnim aspirația Cătălinei (a factorului feminin) către Hiperion. Chiar dacă acceptăm „superioritatea" laponei în ordine ontologică, nu se poate glosa nediferențiat esența sa spirituală. Vom vedea

și mai încolo că nu spiritul patronează existența ei, ci sufletul (afectul). Dacă Crypto reprezintă natura inferioară, lapona reprezintă natura afectivă, adică umanul ; în nici un caz, antinomia nu se stabilește între materie și spirit. Aspirația erotică a lui Crypto inserează efluvii hipnotice în cadru, astfel că lapona cade toropită de somn cînd traversează ținutul stăpînit de rigă Cele „trei covoare de răcoare" sînt cele „trei atlazuri" care formează „culcușul / În care doarme nins albușul / Atît de galeș, de închis, / Ca trupul drag, surpat în vis" *(Oul dogmatic)*. Enigel „toarce verdeață", sugerîndu-se astfel latența senzualității pe care o deține. „Verdele" se asociază și în viziunea folclorică unui înalt potențial de vitalitate, corespunzător unei exacerbări a trăirii simțurilor.

Tensiunea lirică cea mai ridicată a baladei este conținută în chiar ritualul *nuntirii*. În *Soarele și luna,* unde întîlnim la fel o nuntă dilematică, Ileana Sînziana refuză incestul, după cum lapona va refuza sterilitatea. Viziunea lui Barbu este aproape identică celei folclorice. Ca și în *Soarele și luna,* aspirația spre comuniunea erotică *nu e reciprocă,* ci aceasta ni se relevă ca o luptă între „teritorii" aflate în antagonism. La Eminescu există o tentativă de contopire reciprocă din partea ambilor factori. Aspirația erotică, însă, aprține la Barbu numai factorului „inferior". Și pețirea suavă a lui Crypto se întîmplă în somn, deci pe cale onirică, la fel ca în *Luceafărul.* Altfel, comunicarea între cele două forme de existență nu e posibilă :

„— Enigel, Enigel,
Ți-am adus dulceață, iacă.
Uite fragi, ție dragi
Ia-i și toarnă-i în puiacă.

— Rigă spîn, de la sîn,
Mulțumesc Dumitale.
Eu mă duc să culeg
Fragii fragezi, mai la vale.

— Enigel, Enigel,
Scade noaptea, ies lumine,
Dacă pleci să culegi,
Începi, rogu-te, cu mine.

Cadrul oniric, ales de Ion Barbu, ilustrează încă similitudinea acestei *situări inițiatice* cu aceea eminesciană. Răsturnînd ecuația *Luceafărului,* Ion Barbu preia de la Eminescu elemente multiple, însă, în tratarea acestora, se poate depista ușor atitudinea *polemică.* Un mare poet va polemiza totdeauna cu un alt mare poet. În acest ceremonial de pețire, Crypto este solemn și grav ; el exteriorizează oroarea de plăcerile materiale, *manifestate,* îmbiind-o pe presupusa mireasă cu „dulceață" și „fragi", produse frugale ale existenței vegetative. Ademenind-o, Riga Crypto e de o inofensivă timiditate față de feminitatea prea familiară, aproape intimă a laponei ; tonul acesteia e prea afectiv, *afectat* chiar, pe lîngă solemnitatea sacerdotală a lui Crypto, care, pentru împlinirea nunții nu pregetă să se jertfească pe sine. Mișcările sale sînt perceptibile într-un cadru static ; hieratice ca și ale lui Hyperion. Saltul calitativ, autodepășirea ar consta tocmai în „culegerea" sa de către Enigel, care, însă, este ambiguă :

„— Te-aș culege, rigă blînd...
Zorile încep să joace,
Și ești umed și plăpînd,
Teamă mi-e, te frîngi curînd,
Lasă. — Așteaptă de te coace".

Dacă e să ne oprim la un prim nivel de lectură — la cel mai *eminescian* cu putință — atunci vom deduce că Enigel nu (co)respunde chemării înalte a lui Crypto. Ca orice femeie (căreia îi priește solaritatea), ea tinde spre împlinirea *hic et nunc* și manifestă spaimă de ciudățeniile insului ieșit din comun. (Ca și Cătălina, care fuge dinaintea geniului.) Crypto ar fi aici un geniu degradat. Femeia pare profundă numai în replica nonșalantă și în *preocuparea de a se exprima pe sine,* indiferent prin care mij-

loace ; acel „așteaptă de te coace", rostit cu o degajare glumeață, este verdictul morții pentru Rigă care răspunde tot sacerdotal, ilustrînd tragismul gestului inițial :

„— Să mă coc, Enigel,
Mult aș vrea, dar, vezi, de soare,
Visuri sute, de măcel,
Mă despart. E roșu, mare,
Pete are fel de fel ;
Lasă-l, uită-l, Enigel,
În somn fraged și răcoare."

Enigel e implorată aici să-și părăsească existența solară ; soarele înseamnă ciclul, nuntirea, macularea („pete are fel de fel") pe care Riga le refuză prin datul existenței sale sterile, voluntare. Acum devine necesară jertfa simbolică prin metamorfozarea malignă, care înseamnă un salt *involutiv*. Tragismul constă tocmai în imposibilitatea atingerii unui echilibru ideal în care realitatea simbolică să nu se supună nici unui determinism. „Involuția" către increat, manifestată în chemarea lui Crypto, ar fi unica posibilitate de salvare. „Evoluția", patronată de soare, implică alterarea, putrefacția carnală, într-un cuvînt *viața* cu toată mecanica sa. Soarele acționează prin alterare, el se întrupează în „visuri sute, de măcel", pe cînd Crypto o cheamă pe laponă spre „somn fraged și răcoare", cum Hyperion o invită pe Cătălina în „palate de mărgean". Existența strict-afectivă a laponei, însă, îi impune urmarea ciclului (avînd teamă de răceala stagnantă a datului vegetativ) *viața* fiind pentru ea, în mod firesc, față de oferta lui Crypto, o treaptă *superioară*, împlinirea Nunții cu Soarele :

„— Rigă Crypto, rigă Crypto,
Ca o lamă de blestem
Vorba-în inimă-ai înfipt-o !
Eu de umbră mult mă tem,

Că dacă-în iarnă sunt făcută,
Și ursul alb mi-e vărul drept.

Din umbra deasă, desfăcută,
Mă-închin la soarele-înțelept.

La lămpi de gheață, supt zăpezi,
Tot polul meu un vis visează.
Greu taler scump, cu margini verzi,
De aur, visu-i cercetează.

Mă-închin la soarele-înțelept,
Că sufletu-i fîntînă-în piept
Și roata albă mi-e stăpînă
Ce zace-în sufletul-fîntînă.

La soare, roata se mărește ;
La umbră, numai carnea crește
Și somn e carnea, se dezumflă,
— Dar vînt și umbră iar o umflă..."

Tot acest discurs are un sens înalt în sine, raportat la aspirațiile solare ale Enigelei. Din perspectiva valorizatoare adoptată, principiul *solarității* e opus aceluia inferior, demonic al Rigăi Crypto și înfruntarea capătă o semnificație simbolică. Natura *umană* a laponei nu se poate degrada prin acceptarea unei nuntiri inferioare, ci, dimpotrivă, aceasta cere o împlinire luminoasă, jubilatoare, adecvată propriei identități. Riga este steril, pe cînd existența solară implică „făcutul", evoluția. E adevărat că „nemanifestatul" Crypto tinde spre uman, dar este respins de acesta. Nu e vorba de o incompatibilitate între materie și spirit, ci de două tendințe de viață disjuncte, ce se resping prin inadecvare. Căci Enigel, din „umbra deasă desfăcută", vrea să se îndepărteze cît mai mult de această stare amorfă. Dorința de căldură (germinație) o are („visează") tot polul său. Orice stare unilaterală (aici zona boreală) tinde spre contrariul său. Astfel Nordul visează Sudul și invers. E o nostalgie de compensație cosmică, ce ține echilibrul universului. Transcendentul aspiră spre teluric (Hyperion), pămîntescul spre transcendent (Cătălina), dar, în fond, toate rămîn imobile, în condiția lor dată, după cum demonstrează și

metamorfozarea demonică a Rigăi Crypto, cerută ca un exemplu drastic, de *neamestec*. Visul laponei spre soare nu vizează *numai vitalul, ci și afectul* („sufletul fîntînă-în piept"), atribut uman care se amplifică numai la lumina solară. La umbră, nu cresc afectele, ci doar „carnea", simbolizînd aici starea inferioară, necolindată de fiorul emoției umane.

Unilateralitatea stării de existență a Rigăi Crypto nu suportă tentativa autodepășirii, căci „la făptură mai firavă / Pahar e gîndul, cu otravă". Cugetul (ca atitudine dilematică nepermisă) introduce sensul antinomic (otrava) în natura inferioară, distrugînd-o. Astfel aspirația nefirească a lui Crypto va fi sancționată prin nuntirea în regnul inferior. Din făptură paradisiacă, el devine demoniac, sporind regatul lui Hades. Orice ieșire din echilibrul prestabilit al firii este sancționată ca un *hybris* și Crypto este alungat spre regnul malign, la „măsălarița-mireasă / Să-i ție de împărăteasă".

Interpretarea acestei balade este dificilă, întrucît poetul a „ambiguizat" mult, făcîndu-se posibilă o dilatare modernă a semnificațiilor pînă la autodispersie.

Reluînd mai sintetic comentariile de pînă acum, putem rezuma o primă accepție a sensului baladei prin raportarea la poema eminesciană : Crypto se sacrifică, în primul rînd ca idee, (prin restricția impusă de neconcordanța naturilor inapte să comunice între ele, ca și în *Luceafărul*), rămînînd în regnul senzorial, fără șansa de a-și depăși condiția existențială, iar Enigel, ca și Cătălina față de Hyperion (factor uman, *solar*) doar îi traversează existența, făcîndu-l să se *manifeste* și să-și dezvăluie esența malignă. Termenii mai expliciți ai ecuației lirice acceptă însă și altă desfășurare. Precum la Eminescu, aici lirismul izvorăște dintr-o incompatibilitate ontologică. Riga Crypto reprezintă o formă de increat specială, *nemanifestată,* care simte tentativa de autodepășire a propriei condiții, prin atracția spre afect (lume cu stări emoționale). El e un Hyperion, aproape tot atît de abstract (în ipostază inversă), decăzut din polul spiritului. Condiția sa este tot una de damnațiune („la veci-

nic tron"), dar osînda e starea vegetativă eternă. E un *increat*, corespunzător aici regnului inferior Hyperion ar fi ideea, spiritul tinzînd spre afect, dar și Crypto are aceleași impulsuri. Deci, dinspre poli opuși, și Crypto și Hyperion au aceeași tentație, devenind astfel ambii niște naturi problematizante, niște rebeli. Unul vine dintr-un absolut intangibil și factorul uman (Cătălina) nu-i corespunde, incît aspirația rămîne doar vis, iar altul (Crypto) vine dintr-un regn subuman (în fond — un absolut negativ) și factorul afectiv îl respinge de teama „umbrei", a stagnării trăirii. În amîndouă situațiile, incompatibilitatea ontică este evidentă. Natura vitală a Enigelei îi impune sterilului Crypto să se umanizeze, să se „coacă". În acest sens, Cătălina este o natură identică, solicitîndu-i lui Hyperion să devină „muritor" ca ea. Stagnarea în lumea „de umbră" a lui Crypto sau în aceea „de lumină" a lui Hyperion, înseamnă aceeași sterilitate. În „ecuația" barbiană, principiul inițiatic al Nordului (al laponei Enigel) este mai înalt, conținînd și treapta solară a fecundității (Nunta), care presupune *conștientizarea* și deci angajarea responsabilă în actul existențial. Condiția unilaterală, dată, a lui Crypto, nu suportă nunta cu soarele, nici măcar ipotetic, aceasta fiind suprema încercare la care îl supune Enigel. Nunta are totuși loc, indicînd direcția de valorizare pentru care optează poetul. Ceea ce vreau să susțin este că balada nu se reduce la o banală legendă explicativă a apariției criptogamelor. „Anecdota" e scurtă ; ce rămîne ca lirism autentic ar fi tocmai înfruntarea dilematică a celor două principii figurate. De aceea, în sine, Riga Crypto e mai profund (traversînd o dramă *individualistă* chiar în cadrul regnului său), natura sa fiind similară celei a lui Hyperion (și acesta condamnat la o condiție irevocabilă), însă la un pol opus. Dar inițierea solară (comună) spre care tinde Enigel rămîne inferioară în absolut, „nebuniei" lui Crypto. Desigur fiecare dintre cele două naturi, ce se confruntă ca identități precise, își justifică reacțiile în planul ei de existență, însă mai tragic (în mod voluntar) apare Crypto care se rupe totuși din lanțul unei cauzalități abstracte. Deschid o paranteză pentru a face o posibilă asociere

comparatistică în legătură cu motivul *oglindirii* în soare, ca procedeu de „terapeutică" magică prin care natura este pusă în probă de identitate, reinstaurîndu-se astfel ierarhia valorizantă. Un basm popular german, al cărui prototip îmi scapă pentru moment, (vezi prelucrarea *Buh-Nălucă* dintr-o culegere aparținînd Lottei Berg), ar fi putut sta la baza compoziției baladei *Riga Crypto*... Prelucrarea amintită este fidelă modelului fabulos occidental, deci ne poate servi drept reper. Buh-Nălucă prefigurează un Crypto la fel de hermetic cu semnicații mai mult sau mai puțin identice. Personajul acesta fantastic este o plăsmuire accidentală, într-un moment de isterie a bufniței (pasăre a înțelepciunii ca simbol în general) — un moment de alunecare a rațiunii în onirism gratuit. Plăsmuirea capătă contur și, hrănită de celelalte elemente încărcate de onirismul fabulos al pădurii germanice — reveria specifică acestui spațiu este înclinată spre monstruos și terifiant — dobîndește individualitate proprie, aspirînd la nunta cu frumoasa prințesă a lacului, întruchipare a perfecțiunii solare și a frumosului rațional. Acțiunea sa malignă amenință temporar echilibrul social. Prințesa orbește, un val i se lasă pe ochi. Monstruoasa progenitură a visului de noapte al pădurii, refuzîndu-și oglindirea (motivul oglinzii este aici echivalent cu autoscrutarea în absolut, cu confirmarea sau infirmarea ca existență a unei realități oarecare) amenință să se impună (autoexaltîndu-se) și să distrugă șirul de valori anterioare. Intervenția necruțătoare a soarelui — simbol al rațiunii atotputernice — obligă la oglindire și atunci monstruoasa făptură se destramă, revelînd elementele inferioare ale alcătuirii ei. Frumoasa prințesă rămîne neatinsă, nunta nu e posibilă, deoarece ea nu poate *zări* (vedea) decît ceea ce-i corespunde în planul frumuseții ei inteligibile.

Ceea ce se petrece cu Riga Crypto este tot rezultatul unei *oglindiri bruște* care demască esența ireconciliabilă a doi poli opuși, numai că Riga e un simbol de altă natură decît cel amintit. Am spus, printre altele, că el poate fi și întruchiparea intelectului pur, a atracției criptice, iar aspirația sa e aceea de a se conjuga cu afectul

solar, manifestat în ființa umană. Întruchiparea rece a regelui-ciupearcă este la fel de hilară și absurdă, ca și aceea ieșită din beția onirică, drog primejdios al rațiunii. Existența sa nu e posibilă decît în plan fictiv, iar manifestarea în concret, ca atare, prin nunta cu afectul, nu face decît să-i revele inconsistența, să-l distrugă. Firul epic deci, atmosfera încărcată de dramatism, misterioasa originalitate a imaginii poetice i-au putut fi sugerate lui Ion Barbu de desfășurarea specifică basmului german, pe care poetul îl cunoștea. Oglindirea soarelui în bizara criptogramă constituie, de fapt, *oglindirea* rigăi în propria-i imagine. Soarele („aprins inel") se imprimă de zece ori în „pielea-i cheală" (numărul 10 este simbolul hermetic al creației complete), iar otrava ciupercii (cognoscibilă abia acum prin oglindire) izbucnește spre cele „zece vii peceți de semn", demascîndu-și inconsistența. Ciuperca are, deci, doar aparența unei esențe increate, ce se poate manifesta benefic, (fiind marcată de cele zece semne ce indică creația), căci, altfel, e o copie goală de orice conținut, imposibil de validat în actul concret al creației.

Reîntorcîndu-ne la comparația dintre *Luceafărul* și *Riga Crypto și lapona Enigel*, diferența dintre cele două capodopere este una de opțiune valorică. Pe cînd Eminescu *pare* să opteze pentru „cercul" superior al intelectului (ipostaza geniului imposibil de conciliat cu lumea afectului), Ion Barbu preferă „sensul feminin" ; pentru el apare evident superioară *împlinirea umană*. Opțiunea poetului se proclamă în favoarea afectului esențialmente solar, al cărui posesor este factorul feminin, investit aici cu atribute de inițiere superioare în ceea ce privește existența. Înclinarea decisă spre *opțiunea existențială* ne dovedește că Ion Barbu nu se oprește doar la soluția increatului, mutînd astfel termenii eminescieni ; parafrazîndu-l pe Vianu, „negația spirituală a lumii" a fost abolită în favoarea vieții. Negarea mitologiei occidental-romantice, din care nu se păstrează decît cadrul, ne introduce deja în etapa orientală a poeziei barbiene.

În încheiere, aș vrea să accentuez asupra unor posibile neînțelegeri ce ar putea porni de la terminologia folosită

în acest capitol. Desigur, „romantismul" barbian nu e numai unul gnosic ; acesta se referă în primul rînd la înălțimea programatică a visului de cunoaștere poetică („visul oniric" cum îl numește poetul). Dramatismul căutării, aventura înnoitoare a limbajului, originalitatea concepției despre actul poetic în sine, îl pun în legătură cu fuga după absolut ce caracterizează creativitatea ieșită din comun. Solemnitatea gravă a alocuțiunii sale poetice este pur romantică. Numai Eminescu în literatura noastră a mai înzestrat lucrarea poetică cu un asemenea prestigiu. La Barbu se mai adaugă sentimentul modern al unui *romantism matematic,* congenital marilor poeți.

UVEDENRODE

Mitologic, erosul întreține palpitul cosmic. Lumile mărunte roiesc în univers supuse numai acestei legi. Nimic nu scapă lanțului erotic. Efemeritatea Ființei întrupate se salvează prin actul perpetuării, dar și transcende prin puritatea sentimentului iubirii. Deși poet aparent *anti-erotic*, cum observa Tudor Vianu, Ion Barbu a cîntat fulgurant *situațiile lirice* ce se pot deduce din mecanica erosului universal. Față de Eminescu, Barbu *ontologizează* definitiv erotica. Într-adevăr, prin erotică în general, se înțelege clipa trăirii, care, odată consumată, nu lasă decît urme de nostalgie, fără nici un transfer *metafizic*. La Eminescu „ora de iubire" nu mai e dorință pasională, ci sete de nemurire. Ion Barbu, sintetizînd experiența romantică, va căuta numai sensul general al mecanicei erotice, *impersonalizînd* total termenii pînă la dispersia oricărei antinomii. Un conflict între parteneri nu se poate percepe decît în *Riga Crypto și lapona Enigel*, dar și acolo aproape exterior, întrucît cele două entități sînt incompatibile, prin condiția dată, ca și în *Luceafărul*. De aceea, pe Ion Barbu îl interesează, mai ales, actul primordial ce declanșează erotica în sine. El caută resortul originar datorită căruia se păstrează echilibrul cosmic. Acest *resort* îi apare aureolat *muzical* în poezia *Uvedenrode* ; între cele două extreme, muzica (transcenderea directă) și erotica propriu-zisă, el nu descoperă decît o diferență de treaptă și, nicidecum, o ruptură. În ea însăși, ca act prin care se împlinește Creația cosmică, erotica este muzicală. Pulberile lumilor astrale

ni se relevă mai ales ca niște stimuli auditivi. Comuniunea erotică se petrece, în general, pe căi muzicale. Se pare că erotica lui Barbu și mai ales poezia *Uvedenrode* au pus cel mai mult la încercare intuiția criticilor. Unii l-au considerat, așa cum am spus, anti-erotic, întrucît își refuză confesiunea directă, iar alții, interpretînd pedestru hermetismul poetului, l-au etichetat obscen. În fond, lui Barbu i se aplică, în asemenea ocazii, criteriile obișnuite de abordare, netinîndu-se cont că poetul are o anume *Weltanschauung,* deductibilă din parcurgerea principalelor obsesii ale lirismului său. Poetul explorează erotica numai în sens gnoseologic ; ca posibilitate de accedere spre increat. Acela care a putut să trăiască, la fel de profund, aproape simultan, puternicele obsesii ale firii, increatul și nunta, este, în esență, un *poet erotic.* Numai că, pentru poetul modern, erotica nu se mai încadrează între parametrii tradiționali. Aceasta se va exterioriza sub forma unei neîncetate *tensiuni ontologice.* Există o detașare permanentă la Barbu față de *obiectul poeziei,* corespunzătoare unei atitudini impersonale a subiectului poetic. *Impersonalizarea* actului liric aduce în erotică viziunea statică, asexuată, androginică. Afectul uman este depășit spre o imagine neutră, cosmicistă. Un critic diagnostician precum Pompiliu Constantinescu observa just : „Este o caracteristică absența unei poezii erotice directe ; confesia nu intră în materialul poeziei barbiene (...). De la admirabila sinteză lirică din *Păunul* pînă la *Uvedenrode* și *Domnișoara Hus,* punctele cardinale ale erotismului său divulgat estetic, I. Barbu rămîne într-o atitudine ideativă și simbolică. Iubirea este expresia unui principiu cosmic, lege supremă care absoarbe individul dincolo de limitele temporale. Un senzualism implacabil stăpînește pe om, prezentat ca un joc al forțelor universale.“ La Ion Barbu, sentimentul erotic se justifică intelectual și nu afectiv, deși expresia vitalistă divulgă un temperament senzual nativ.

Criticul și poetul elevat care este Perpessicius va face apoi remarca esențială că Ion Barbu evocă în *Uvedenrode* „misterul sexual“ în conformitate cu „mitologia

personală (a poetului), într-un plan supraterestru (...), fără fabulă și fără morală“.

Acest „mister“ nu are nimic obscen în el, fiind o *figurare muzicală* a mecanicii erotice universale. Lirismul este mai pur decît în baladele hermetice ale lui Barbu, aici absentînd scenariul narativ. Tonul solemn menține o atitudine gnozică profundă. Emoția derivă din ritualitatea de mister, conținută subiacent și nu din confesiunea sinceră, caracteristică tuturor poeziilor erotice.

Ritualul inițiatic își asociază tonul rapsodic (muzical), „rîpa Uvedenrode“ simbolizînd aici Universul la scară concentrată. Unde începe erotica și unde sfîrșește muzica nu se poate stabili precis, întrucît orfismul înseamnă transcenderea muzicală a Erosului :

„La rîpa Uvedenrode
Ce multe gasteropode !
Suprasexuale
Supramuzicale ;

Gasteropozi !
Mult-limpezi rapsozi,
Moduri de ode
Ceruri eșarfă
Antene în harfă :

Uvedenrode
Peste mode și timp
Olimp !“

Ritualitatea solemnă dă elevație discursului erotic, izolîndu-l de durata curentă și conferindu-i valoarea la modul eminescian.

Gasteropodul (Melcul) cuprinde în sine ambele semnificații : cunoașterea (prin spirala cochiliei văroase) și sexualitatea (ca proiecție materială a eroticii). Într-adevăr, cum spune însuși poetul, „*Uvedenrode* sugerează la început un Olimp translucid și germanic“ *, înghețat de

* I. Valerian — „De vorbă cu d-l Ion Barbu“, „Viața literară“, 5 februarie 1927.

puritate. Acest Olimp este însăși valea simbolică a Creației care e muzicală. Sînt solicitați în primul rînd stimulii auditivi. Aici legătura cu transcendentul se face direct prin cîntec, difuzat de antenele muzicale sub forma unor „eșarfe“ inefabile. Totul se menține la un ton solemn, sub o „sonoritate imanentă“. Viziunea de o puritate geometrică se realizează prin preponderența elementului static; enunțul e absolut gnomic, în afara oricărui verb, abundența substantivului impersonalizînd și abstractizînd cadrul. Urmează apoi o „evadare în vis“, configurînd două ipostaze extreme: una ilustrînd abstragerea spirituală în glacialitatea ideii, iar cealaltă-concretă, inițiind direct asupra actului erotic, văzut ca o mecanică atemporală, imuabilă. Iată puritatea solară a ipostazei intelectuale a erosului, transcrisă printr-o imagine androginică, înghețată în virginitatea originară:

„Ceas în cristalin
Lîngă fecioara Geraldine!

Dantelele sale
Ca floare de zale,

Prin brațul ei
Ghețari în idei

La soare sfînt,
Egal — acest cînt:

Ordonată Spiră,
Sunet
Fruct de liră,
Capăt paralogic,
Leagăn mitologic“.

Prima modalitate de percepere a Erosului este armonios-muzicală, confundîndu-se cu originea Poeziei. Oprirea din ciclu în „ceasul cristalin“ lîngă „fecioara Geraldine“ (care în *Ritmuri pentru nunțile necesare* este „fecioara Lucifer“) este posibilă numai în afara concupiscenței carnale. Nu căldura afectelor caracterizează acest moment inițiatic, ci răceala „ghețarilor în idei“, adică transluciditatea actului *conceptual*. Invocația solară divulgă orfismul acestui gest inițiatic. Prin orfism se poate recupera „capătul paralogic“ al Universului, poposindu-se în matca originară („leagănul mitologic“) a Ființei pentru o reintegrare a acesteia în „infrarealitatea“ ei cosmică. Extazul muzical însoțește Creația, dar și pro-creația. Cele două ordine sînt conjugate. Actul erotic, revelat apoi, apare ca o degradare a erosului primordial, frustețea „de var“ fiind aici revelatorie și nu lubrică:

„Din șetrele mari
Apari:
O cal de var
Peste cavală
Cu varul deasupra-în spirală!“

Ceea ce urmează se subsumează viziunii ontologice a Erosului, reprezentat în „încorporata poftă“. Ritmicitatea muzicală a actului erotic are un rost chatartic. Consumarea erosului „în vis“ poate fi și un mod de eliberare de sub apăsarea obsesiei sexuale originare. (Ion I. Cantacuzino a vorbit cu verosimilitate de freudism în această poezie). Ritualul transcris se prelungește atemporal. Tentația carnalului e depășită prin *evocarea chatartică,* de un *dinamism* eliberator, în opoziție cu eleatismul cristalizat de lîngă „fecioara Geraldine“:

„Încorporata poftă,
Uite o fată:
Lunecă o dată,
Lunecă de două
Ori pînă la nouă,
Pînă o-înfășori
În fiori ușori,
Pînă-o torci în zale
Gasteropodale;
Pînă cînd, în lente
Antene atente
O cobori:

Pendular de-încet
Inutil pachet
Sub timp
Sub mode
În Uvedenrode."

În fond, viziunea actului erotic e la fel de restrictivă precum în *Dorința* lui Eminescu, totul fiind încorporat denudării literale a gesturilor.

Și pe calea erotică e posibilă transcenderea în „rîpa Uvedenrode", erosul avînd aici un sens inițiatic, solar. Subiectul supramuzical nu se degradează, Olimpul nefiind negat, ci doar recuperat și prin eros, nu numai prin intelect. Mai exact : prin unirea solară a erosului cu intelectul. *Ontologizarea muzicală* a Erosului nu este inhibitorie, ci revelantă. Aici nu-i vorba de o refulare, ci de o experiență de cunoaștere. Muzicalitatea intrinsecă a poemei ar sugera o sublimare concentrată a fundalului de redundanță cosmică din erotica eminesciană.

NASTRATIN HOGEA LA ISARLÎK (BALCANISM)

Este interesant de observat că toți comentatorii lui Ion Barbu (și noi !), din necesități de metodă, i-au fragmentat poezia. În esență, așa cum se va vedea, aceasta e unitară. Unitatea constă, în primul rînd, în problematica *meta-poetică* ; e vorba de dilema opțiunii în ceea ce privește modalitatea actului de cunoaștere poetică.

Inițial, după cum s-a văzut, poetul Ion Barbu caută o salvare din condiția mărginită a existenței, prin extazul dionysiac, adică prin contopirea frenetic-vitalistă în Marele Tot. Aceasta nu-i dă însă decît o reprezentare degradată a Ființei, pentru că exclude treapta umană — afectul. Starea de agitație pierdută a întregii făpturi e *increatul,* condiția dilematică a acelor „puncte critice", în care existența a rămas încă la stadiul purității. La regăsirea acestui echilibru superior al lumii *arhetipurilor,* pare să se ajungă prin intelect. De aici lirismul hermetic, corespunzător ciclului romantic. Dar și un asemenea drum se dovedește sărăcitor, și poetul respinge pînă la urmă asceza, care, sub semnul lui Mercur („spiritul pur") presupune renunțarea la Eros. Poemele hermetice de *inducție analogică* (*Oul dogmatic, Riga Crypto și lapona Enigel, Uvedenrode* etc) sînt lipsite de fiorii tragici, fiind pure *experiențe de cunoaștere,* fără interiorizare, impersonale și reci. Experiența intelectivă rămîne deci a-umană și poetul descoperă calea împlinirii în existența „solară" a Isarlik-ului, „ultima Grecie". În acest nonspațiu mitic, un Balcan spiritualizat (prin bizantinism), strictă ipoteză morală, Ființa reușește să evite sterilitatea intelectului

pur, trăind integral și corijîndu-și tentația către dezordinea impulsurilor instinctuale, prin asprimea sancțiunii „morale“, datorate „justițiarei turcimi“. Treptele desăvîrșirii umane, pe calea experienței poetice, sînt deci cele indicate în poemul *Ritmuri pentru nunțile necesare* ; prin roata senzorială a Venerii — prea nediferențiată, apoi sub raza rece a lui Mercur, care e ocolit însă ca steril, spre o contopire solară, deplin umanizată. Poezia capătă astfel la Ion Barbu o funcție cathartică. Fondul dionysiac al poetului se sublimează, întorcîndu-se la formele arhetipale ale Firii, pe un drum care nici nu aderă la spasmul orgiastic vital — nediferențiat nietzscheean, nici nu refuză viața concretă în favoarea intelectului, ci străbate calea ascensională către principiul organizatoric al Universului, umanizîndu-se plenar.

Prin Orient, poezia lui Barbu capătă acel Psyche (suflet) pe care nu-l aflase în fazele anterioare, adică se *umanizează*. De aici temele noi (Moartea și Somnul) care pătrund în spațiul său liric odată cu *Nastratin Hogea* și *Domnișoara Hus*.

Scrisă cam în același timp cu *Selim* (1921) și publicată împreună cu aceasta *, *Nastratin Hogea la Isarlîk* confirmă clar trecerea la filonul oriental, fiind o figurare esențială a unui spațiu liric nou **. Ambiția poetului țintește inițial la o *autohtonizare* a inspirației, prin explorarea modernă a balcanismului ***, deși (cum vom vedea

---

* „Viața Românească“, anul XIV, nr. 1, ianuarie 1922, pag. 70—74.

** „Să consimt la publicarea lui *Selim* numai... îmi vine peste mînă. M-am îndrăgostit fără voie de Isarlîkul lui Nastratin și apoi văd cele două bucăți îmbinîndu-se și completîndu-se reciproc. Ca să clarific poezia — cum propuneți — iarăși nu pot. Am gîndit-o sub forma asta *nămoloasă* și ar fi să-mi înșel sinceritatea artistică, dîndu-i altă întorsătură. Metal căruia îi stă bine in ganga lui de țărînă și nisip ; dezgrădinat, își pierde tot farmecul. M-aș învoi totuși, la o publicare succesivă a lor : *Selim* întîi — mai comprehensibil și mai familiar — care să prepare oarecum atmosfera ; iar un număr mai pe urmă, *Nastratin*“. (Constantin Ciopraga în „Cronica“, II, 12 1966)

*** Aceasta o mărturisește în aceeași scrisoare către G. Topîrceanu, trimisă în 1921 din Göttingen, repudiindu-și poetica anterioară. „Acum, cînd mii de chilometri ne despart, mi-e ușor

și în *Isarlîk*). Orientul său este o ipoteză solară de pură extracție metafizică, fără tangențe temporale. Ca și *Pentru marile Eleusinii, Nastratin Hogea la Isarlîk* este tot o poartă de inițiere (*Selim* fiind doar o fază pregătitoare), de astă dată în *spiritualitatea orientală,* cu un termen mai precis, balcanică. Ce ar diferenția pe oriental de occidental ? La Ion Barbu, Occidentul se suprapune lumii nordice, lume de spaime în care plăsmuiri hibride, polimorfe se manifestă indefinit, creînd o interferență fantastică între regnuri. Fantome, spiriduși, năluci foiesc misterios în reprezentările religioase ale nordicilor (ca în pădurea tenebroasă a unui La Motte Fouqué sau în *După melci* a lui Barbu), într-o instabilitate angoasantă, astfel că nordicul este continuu colindat de sentimentul neliniștii, creația sa căpătînd, de aceea, amprenta *grotescului.* Forțe abstracte, enigmatice tortureaza imaginația, încețoșînd contururile realului. Față de seninătatea elină, încrezătoare în ordinea armonioasă a universului, iraționalul exacerbat domină aici. Manifestările demonice sînt *determinante* în cadrul nordic și îngrădirea lor apare imposibilă : invizibilul, răul se insinuează în regnuri, metamorfozîndu-le monstruos. O teamă superstițioasă apasă crîncen sufletul nordic, care e departe de a se fi limpezit în clasicul „Psyche“ al grecilor. D aceea, individul încearcă să scape prin exorcism ocult de obsesia terifiantă a haosului înconjurător. Dualismul separator om- lume, căruia îi corespunde altul Dumnezeu-lume (ca raportare metafizică), nu se rezolvă în unitate. Haosul fenomenal nu se organizează încă rotund în *universul cosmoidal* al grecilor. De aici nostalgia Occidentului, mereu reluată, spre clasica Elladă. Inițierea prin misterele

---

să scap o mărturisire pe care timiditate și discreție o stăpîneau în țară. Sînteți, *împreună cu A. Pann singurul patron indigen ce vreau să-mi iau.* În sensul arătat de dumneavoastră, *îmi caut originalitatea lirică în sensul pămîntean și balcanic.* Țin poate tot de autorul *Parodiilor originale* o silă nesfîrșită pentru contrafacerile poeziei apusene. De asemenea strîmbături și eu m-am făcut vinovat într-o vreme. Dar casca de *Cavaler al lebedei*, venea, capului meu de valah, precum cîinelui — legendara oală“. (Ciopraga, „Cronica“, II, 12, 1966).

orfice, „umanizarea“ lumii abstracte, corespunzătoare începuturilor poetice ale lui Ion Barbu, ar reprezenta tocmai această tendință a Occidentului de a se autoliniști, prin suprimarea excesului instinctual și înlocuirea lui cu o imagine luminoasă. Universul clasic este antropomorf, spiritul manifestîndu-se aici prin imanență nemijlocită, într-un panteism eliberator. Or, lume și divinitate sînt armonios reprezentate, ca decurgînd din necesitatea unei *legități interioare*. Printr-o sinteză echilibrată între intelect și simțuri, omul clasic supune totul sentimentului său *vital*, plenar. Numai așa, idealul perfecțiunii este posibil la greci. Spre această împăcare apolinică a Sudului (senin de orice tulburare demonică) s-a întors europeanul, din toate timpurile, măcinat de obsesii existențiale și metafizice. Omul clasic ar sta deci ca o cumpănă între nordicul primitiv și orientalul rafinat. Orientalul are o cunoaștere intuitivă mai adîncă decît aceea intelectuală a europeanului, el dînd dovadă de un simț cosmic mult mai puternic. Acesta acceptă dualismul existenței ca pe un *dat*, cunoscîndu-l : „El nu mai este buimăcit și chinuit de acest dualism ci îl simte ca pe un destin sublim ; tăcut și senin el se pleacă în fața marelui mister — de nedezvăluit — al existenței ; teama sa e limpezită în adorare, resemnarea sa devine religie. Viața nu este pentru el o absurditate confuză și chinuitoare, ci este sacră, pentru că ea este înrădăcinată în adîncuri care sînt inaccesibile omului și care-l fac să-și simtă propria sa nimicnicie.“ * Viziunea orientalului asupra universului este una *extatică*, autocontemplația mută fiind unica metodă de străbatere „dincolo“, în esența metafizică. Așa zisa lîncezeală orientală, moleșeala voluptuoasă, imobilitatea și statismul aparent sînt o suplinire a profundei *aventuri interioare* a orientalului. Într-o *expectativă metafizică* permanentă, orientalii sînt energetiști doar în *latență*. Necesitatea și permanența încoronează spațiul liric oriental al lui Ion Barbu, pus sub semnul „justițiarei turcimi“. Coloritul atemporal al acestui cadru este refăcut cu excepțională intuiție de poet. Senzorialul bogat, dă, aici, o imagine purificatoare, prin acceptarea sa cognitivă :

* Wilhem Woringer, *Abstracție și intropatie și alte studii de teoria artei*, București, 1970, pag. 155

„Țara veghea turcită. Pierea o dup-amiază,
Schimbată-in apa multă a ierbii ce-învīază
Cînd, greu și drept, pe sceptrul de pai mărunt la fir,
Gîndacul serii urcă ghiocul de porfir.
Cer plin de rodul toamnei îmi flutura-tartane,
Tot viorîul umed al prunelor gîltane :
Grădină îmi sta cerul, iar munții-parmalîk.“

Ni se divulgă un tărîm atemporal, recuperat pe cale senzorială ; o lume fecundă și împăcată cu sine, oprită în ceasul revelator al amurgului tomnatec, cînd natura obosită de vitalitate are nostalgii paradisiace. Un calm oriental exală din coloritul odihnitor al cadrului de o materialitate abundentă. „Țara veghea turcită“, în nemișcare, aici în înțelesul static al „somnului treaz“ cerut de Ion Barbu. Conturul izolat devine un eden închis de „munții-parmalîk“ peste care se poate vedea „cerul-grădină“. Sentimentul cosmic este foarte acut, senzorialul orientînd spre o realitate supra-pămîntească. În orice caz, chenarul acestei lumi, închise în sine și nedecisă din punct de vedere etic, adastă cheile inițierii pentru a fi străbătută (și asumată) de profani. Ca și în *Pentru marile Eleusinii*, poetul, aflat într-un pelerinaj inițiatic, rătăcește „aproape de alba Isarlîk“. Momentul nu se memorează însă cu precizie ca în poezia eleusinică, o somnolență difuză punctînd oniric itinerariul *aventurii* și marcîndu-l :

„Un drum băteam, aproape de alba Isarlîk,
Cu ziduri forfecate, sucite minarete
Și slujitori cu ochii rotunzi, ca de erete
Și, asmuțit cîmpiei, un fluviu leșios ;

În gînduri încărcate, cînd căutam pe jos
Argintul unei scule de preț atunci picată :

Cuțit lucrat, vreo piatră în scump metal legată.
Greu cearcăn de cadînă topit la un bairam :
Nici eu nu mai știu astăzi ce lucru căutam."

O ambiguitate stranie pune stăpînire pe cadru ; efluvii de solaritate picură lichid umplînd întreaga pînză pictată cu „ibrișim" ; rătăcit în gînduri estompate de moliciune, poetul-pelerin la alba cetate se pierde într-o stare cataleptică, vecină cu transa extatică. Acesta nu-și reamintește de rătăcirile sale, metamorfozate oniric, din spațiul intelectului în cel senzorial : „scula de preț", obiectul simbolic prin care se realizează cunoașterea, e confundată cu semnul voluptății senzoriale. Vagul însoțește revelația, reveria orientală petrecîndu-se în stagnarea totală. Timpul este făcut *reversibil* și, în această suspensie atemporală, poetul descoperă, uimit, umanitatea genuină însetată de aceeași revelare. Ceasurile întoarse fixează momentul static al revelației :

„Încolăcite ceasuri ! Cu voi, nu luai aminte
Cum, pe răsfrînta buză, a mătcii, dinainte,
O spornică mulțime se tencuia-în pereți.
Veneau de toată mîna : prostime, tîrgoveți,
Derviși cu fața suptă de veghi, aduși de șale,
Pierduți între pufoase și falnice pașale ;
Iar ochii tuturora călătoreau afund..."

Culoarea grasă, orientală de aici, nu se suprapune balcanismului antonpannesc, fiind o modalitate de conturare a realului anonim, ce aspiră spre purificare, prin viziunea revelatorie. Ultimul vers poate semnifica și călătoria lăuntrică, autocontemplația străfundurilor subconștiente (junghiene) pe calea visului ancestral. Imaginea ce se dezvăluie prin aburii obscuri ai visului este animată subit de o tensiune dinamică, necunoscută pînă acum, avînd rostul de a zdruncina echilibrul static al cadrului. Este o imagine crudă a degradării materiale. Ea are semnificația unui *memento,* înfiorînd sensibilitatea metafizică a vulgului și aducînd-o în starea favorabilă inițierii :

„Căci, răsărind prin ceață, și călărind pe fund,
La dunga unde cerul cu apele îngînă,
Aci săltat de cornuri, aci lăsînd pe-o rînă,
Se războia cu valul nu prea-ciudat caic :
Nici vîsle și nici pînze ; catargul, mult prea mic ;

De jos, pe lunga sfoară, cusute între ele,
Uscau la vînt și soare tot felul de obiele,
Pulpane de caftane ori tururi de nădragi ;
Și, prin cîrpeli pestrițe și printre cute vagi,
Un vînt umfla bulboane dănțuitoare încă.

Ce ruginiri de ape trezite și ce brîncă
Lăsară fierul rînced și lemnos buretos ?
În loc de aur, pieptul acelui trist Argos
Ducea o lînă verde, de alge năclăite,
Pe cînd la pupă, trase-edec ca niște vite
Cu țeastă nămoloasă și cornulețe mii,
Treceau în brazda undei șirag de răgălii."

Forma destrămată a unui „Argos trist" ros de crusta timpului, este descurajantă pentru mulțimea neștiutoare, fiind imaginea existenței însăși. Ambarcațiunea sosită din călătoria inițiatică nu mai prezintă atracția clasică a splendidului vas al Argonauților. (Și unde-i lîna de aur ?) Un iz de putrezire cosmică exală pe urmele pestilențiale ale caicului-fantomă. Încununînd această descompunere „nămoloasă", apare ipostaza revelatoare a ascetului Hoge, dezgropat de sub „nămeții" de vise ce-l „năpădesc" pe poetul-pelerin, tulburîndu-l straniu :

„Cu ochi ce cheamă somnul din goluri și îl beau,
Îmi deslușii deasupra, înghemuit pe-o bîrnă,
Un turc smolit de foame și chin, cu fața cîrnă,
Cu mîinile și gura aduse la genunchi.
— Trei petece răslețe i se țineau de trunchi."

Anonimul turc, icoană a autofagiei voluntare, amenință prin apariția de coșmar pacea sufletească a celor ce-și fac din îndestularea trupească un scop al vieții. Totala

abandonare a trupului și asceza absolută nu pot fi acceptate. Glasul pașei care, cu asentimentul vulgului, invită pe Nastratin să coboare și să se înfrupte — binecuvîntînd astfel o lume orientală, îmbuibată în plăcerile materiale — urmărește convertirea ascezei la *umanizare*. Hogea Nastratin este înțeleptul Orientului, dar acesta nu se confundă cu ipostaza populară a lui Păcală năstrușnic, întîlnit și în folclorul nostru. El este un profet, oficiind un ritual sacru, ca și Orfeu. O implacabilă lege morală, al cărei deținător simbolic este, îl aduce în situația practicării *sacrificiului inițiatic*. Este instructiv să consemnăm că pentru plebe, imaginea burlescă a Hogei reprezintă tocmai *convertirea umană* a gestului ritual restrictiv. Orice cult, cît de înalt, are și o accepție degradată, făcută adică mai populară, pentru a putea fi receptată de mulțime :

„— Efendi,
Corăbier și oaspe în porturile mele,
Primește-aceste daruri și-aceste temenele :
La nava ta se cade pe brînci să mă-închin,
Că bănuim caicul lui Hogea Nastratin."

Tonul îmbietor al pașei vrea să *îmbuneze* apariția drastică a profetului. Obsesia învățăturii sale stăruie torturant asupra mulțimii, altfel nu s-ar fi creat legenda eroului de snoavă. Eliberarea de sub inumana interdicție nu a fost posibilă decît prin răsturnarea, *în echivoc*, a gestului exemplar.

„Un zvon ne turburase. Ziceau : «E-închis subt ape,
Răsfățul ce nici marea turcească nu-l încape
Și ușuratul Hoge, mereu soitariu,
Încheie-acum Bosforul cel limpede-în sicriu,
Cu mîlul giulgi». Eu, unul, n-am vrut să cred. Și iată,
Lucești în bucuria cetății înviată !"

Ipostaza tragică a *inițiatorului* este refuzată, „bucuria cetății" cerînd varianta de bufon a înțeleptului. Sanctificarea bufă a profetului este o dovadă totuși a existenței

sale reale. Hogea Nastratin a fost un *inițiat* și un *inițiator*.* Desăvîrșindu-și ființa morală prin asceză și realizînd comunicarea cu transcendentul prin cultivarea spiritului, Hogea se sustrage din ciclic, devenind un simbol al spiritualității asiatice. El este un Budha răsfrînt în sine. Nici o atingere din exterior nu-l mai atrage, fenomenalul fiind negat pentru regăsirea în viziunea interiorizată. Ritualitatea, impusă astfel, e statică : captarea esenței permanente prin *non-acțiune*, pînă la anularea ființei fizice. Imaginea unui tragic divort între trup și spirit, prin refuzul sarcastic al trupului, o găsim în doctrinele neoplatoniciene, Plotin ilustrîndu-și exemplar învățătura**. (E posibil ca Barbu să-și fi conturat noul elenism, pornind tocmai de la conceptele școlii filozofice din Alexandria). Acest Nastratin Hogea, întemeietor de cult, reprezintă esența Orientului ascetic, stăpînit de o necruțătoare lege morală. Ideea unei lumi închise, suficiente sieși, anistorice, cufundată într-un vis devorator, transpare clar. Spre această lume, împăcată cu sine, liniștită (însă tragică), se întoarce dionysiacul poet Ion Barbu. „Tencuit" în mulțimea pestriță, iată-l pe poet, asistînd mut la actul de inițiere, oferit de „iscusitul bărbat". Hogea, deși ademenit cu daruri, rămîne impasibil la solicitările gloatei. Neliniștită, mulțimea vede în tăcerea lui Nastratin, condamnarea excesivei trăiri carnale căreia i s-a dedat, cutremurîndu-se metafizic în fața „coabei cu pîntecul flămînd". O boare transcendentă înfioară cadrul oniric, neliniști obscure insinuîndu-se în gînduri și pregătind gestul suprem :

„Dulceagul glas al pașii muri prin seară lin.
Cum nici un stîlp ori sfoară nu tremura pe punte

În gîndurile toate, soseau ninsori mărunte
Și unsuroase liniști se tescuiau sub cer."

Misterioasa „ninsoare" din gînduri, absorbind orice tentație a vieții curente, aduce momentul maxim al reve-

* A. Wesselski. *Der Hodscha Nasredin*, vol. I, Weimar, 1911.
** Plotin, *Ennéades*, I, Paris, 1924.

lației. În suspendarea oricăror mișcări, odată cu încetarea ritmului vital, fiind creată starea de încordare spirituală extremă, se săvîrșește actul ultim al cunoașterii. În refuzul oricărei comunicări, Hogea se autodevoră în tăcere :

„Și deslușit, cu plînsul unui tăiș de fier
În împletiri de sîrmă intrat să le deșire,
O frîngere de ghețuri, prin creștete, prin șire,
Prin toată roata gloatei ciulite, răscoli.

Pic lîngă pic, smalț negru, pe barba Lui slei
Un sînge scurt, ca două mustăți adăugite,

Vii, *vecinici,* din gingia prăselelor cumplite
Albiră dinții-n pulpă intrați, ca un inel.

Sfînt trup și hrană sieși, Hagi rupea din el".

Autofagia este singurul răspuns : sacrificiul inițiatic al tracului Orfeu pe care Orientul și l-a asumat într-o variantă proprie. Evocarea tragicei masticări, prin zgomotul metalic al dinților albi — simbol al cristalului abstract, trezește imaginea dezvelirii „vertebrelor de fier" ale lumii („Pitagora"), prin descărnarea ei, reducția ascetică la spiritul pur. Nastratin Hogea *grotesc,* cu gura adusă la genunchi, *autodevorîndu-se simbolic,* închipuie rămînerea în sine, insensibil la manifestările fenomenale, suficient sieși, perfect. El ilustrează ipostaza sugestivă, cuprinsă în metafora revelatorie a șarpelui Ouroboros care-și înghite coada, a unei individualități închise, nutrindu-se lăuntric, restrictivă față de solicitările externe. Orice imixtiune efemeră este exclusă. Nealterat, Nastratin se regăsește în Spirit. Gestul sacrificiului inițiatic este exemplar precum la toți marii profeți (Orfeu, Moise, Isus). Predica inițiatică a lui Nastratin este mută, reducîndu-se la un singur gest exemplar. Asceza preconizată aici, vizează revelația lumii spirituale și întoarcerea la esența ultimă. Inițierea se săvîrșește individual, printr-o asprime morală neîndurătoare. Izbăvirea adusă de Hoge este *inumană,* absolută : viziunea tragică a cărnii,

condamnate la blocarea funcțiilor vitale, vine dintr-o intransigență morală excesivă. Aceasta poate fi și o sancțiune extremă, urmare a unui hybris comis de colectivitate. Autosacrificarea prin asceză refuză orice participare afectivă*, de aici lipsa de aderență a gloatei. Ce rămîne este doar amintirea tulbure a inițierii, pîlpîind fulgurant, înghițită de apele visului :

„La Isarlîk, cea albă de lespezi, gloata suie,
Dar greii Pași prin ierburi și stuh se împletecesc.
În ochi, din lîncezi ape, cum pîlpîie gălbuie
Și uleioasă, dîra caicului turcesc !"

Transcrierea cadrului oriental în care se petrece *pelerinajul,* apoi intrarea în starea de somnolență pentru captarea imaginii spiritualizate a profetului, așteptată dar refuzată de gloata amorfă și vegetativă, nu este decît o afirmare a *existenței umane* solare, posibilă în „alba Isarlîk". Caicul (simbol al călătoriei inițiatice) anacronic, prin decrepitudinea și destrămarea la care a ajuns, întocmai ca și Hagi, este doar o trecătoare iluzie a gloatei. Hagi e grotesc în ipostaza sa tragică, în fața mulțimii care, neputîndu-se ridica la asceza mîntuitoare, îl îmbie la plăceri efemere. Viziunea ascetului dispare, incongruentă, întrucît supușii sînt inadecvați inumanei inițieri.

* În explicațiile didactice către Topîrceanu, Ion Barbu insinua viziunea posibilă, transpusă în poemul *Nastratin Hogea la Isarlîk,* precum și exacerbatul individualism *a-uman :* „Îl găsiți... obscur în fond. Ce înțelegeți prin asta ? Lipsa de orice sens, ori, dimpotrivă o pluralitate de semnificări între care întîrzii să alegi ? N-am vrut să spun nimic limitat, precis, în Nastratin. *Am conceput-o muzical :* un pretext de visări, o viziune concretă care te poftește să cauți și un sens, dincolo. Nu poți explica acest sens ? Cu atît mai bine ; înseamnă că realizarea e perfect organică iar viziunea și tîlcul, solidare, precum pielea, cărnii. Totuși nu cred *Nastratin Hogea la Isarlîk* așa de perfect organică — din păcate ! O intențiune literară străvede totuși. Îmi dați voie să v-o sugerez ? De ce n-ați încerca să vedeți în Nastratin, fugar, indiferent la darurile turcilor de pe țărm și, concentrat să-și roadă ce-i mai rămîne din carne, — simbolul caricatural al unui individualism sumbru : apoteoza și satira unei *singurătăți exasperante ?"* — s.n. — (Constantin Ciopraga, *Portrete și reflecții literare,* București, E.P.L. 1967, pag. 300—304.)

Gestul lui Nastratin e mai tragic decît acela al asceților creștini, prin izolarea completă, în sine, ca o entitate restrictivă. Realul este negat într-un moment dilematic și recucerit ca permanență spirituală inalienabilă. Cu cît este mai singular, cu atît mai tragic ni se relevă gestul : Nastratin dispare din gîndurile mulțimii care *refuză astfel calea ascezei purificatoare*. Revenită la realitate, aceasta se îndreaptă spre templul solar (Isarlîk), unde inițierea îmbracă o formă mai apropiată de uman. Adevărata inițiere a poetului pelerin s-a petrecut, ca și în *Pentru marile Eleusinii*, pe drumul ce duce spre Isarlîk. În cetatea Isarlîk, inițierea e convertită în așa fel, ca umanul să fie negat. *Trăirea* euforică a datului uman este prima treaptă a inițierii. *Ciclul vital trebuie parcurs pentru a nu căpăta o răsfrîngere malignă*. Gradul absolut de inițiere nu e dat mulțimii și atunci cultul sacru al lui Nastratin trebuie transpus într-o formă populară. Trebuie *umanizat* precum erau revelate misterele orfice prin drama sacră de la Eleusis. Deși opțiunea în plan etic a fost lămurită, tot atît de importantă este și revelarea unui spațiu poetic, pentru Barbu, în acest ciclu. În „alba Isarlîk", „cetate de var și ciumă", poetul redescoperă un cadru etic original. („Credeam a fi recunoscut în pitorescul și umorul balcanic o ultimă Grecie"). Nu e vorba numai de un cadru balcanic generalizat sau de rigorile intransigenței morale orientale, ci de o lume ce cuprinde în egală măsură existența cea mai plenară. E aici chiar spațiul lui Anton Pann, aparent pestriț, dar asimilat afectiv și spiritual ca un spațiu poetic ideal. În fond, e vorba de recuperarea unei umanități și de afirmarea ei, ca posibil model, prin concilierea celor doi poli, aspirația către geometria pură și existența plină de vitalitate, prezentați aici într-o sinteză organică.

ISARLÎK

Numele Hisarlîk a fost făcut celebru de Schliemann, care a descoperit aici ruinele legendarei cetăți Troia. Unii au văzut, însă, în această poezie culorile pitorești

ale unui Giurgiu natal. „Isarlîk" este Meca lui Ion Barbu, ținutul solar și ekstatic în care tronează Poezia. Am văzut că Hogea Nastratin (în ipostaza cea mai înaltă) este respins de către gloata ce se îndreaptă spre Isarlîk. Asceza absolută nu e admisă aici, întrucît exclude Erosul, adică ciclul vital. Să intrăm în „alba" cetate pentru a-i cerceta legile solare. Știm că Orfeu a fost acela care a unit pe Apollo cu Dionysos, reușind o sinteză unică. Unii au inclus poezia „Isarlîk"-ului coordonatei balcanice, subsumînd-o pitorescului exterior și sărind peste semnificațiile înalte. Dincolo de aria geografică, identificabilă și prin pasta îngroșată a expresiei pitorești, noțiunea de „balcanism" implică o zonă afectivă, intensă, un mod grav de asumare a existenței, prin *disimularea tragismului* acesteia.

Balcanismul e acceptat în terminologia noastră literară, mai mult cu un înțeles peiorativ, folosindu-se mai ales pentru a numi superficialitatea, amestecul incongruent al stilurilor, labilitatea în sentimente, mobilitatea principiilor, *lipsa rigorilor morale*, într-un cuvînt, *fanariotismul* și decadența. Balcanismului, în general, i se subsumează peisajul eteroclit antonpannesc, ridicat la o valorizare cultă prin pasta mai hieratică a lui Mateiu I. Caragiale. Conceptual, balcanismul ar fi deci *condimentul exotic* ce dă originalitatea literaturii române. Dar nu numai atît. (În esență, balcanismul se include într-un concept mai cuprinzător : — *heliadismul* — puțin cercetat și semnalat, doar în treacăt, de G. Călinescu). „Pentru mai dreapta cinstire a lumii lui Anton Pann", Ion Barbu ridică coordonata *orientală* a literaturii române la o valoare metafizică absolută. Orientul devine „ultima Grecie.", transcriind o viziune paradisiacă. Cea mai dreaptă și deci cea mai pură în lumina orfică, „ipoteză morală" din care derivă o normă de civilizație și creație" *. O *altă* normă de inițiere, ultima posibilă, spunem noi. Investitura *etică* (și implicit estetică) reprezintă însăși criteriul transcendenței acestei „ultime Grecii", localizată

* Felix Aderca, „De vorbă cu Ion Barbu", în *Mărturia unei generații* (1929).

atemporal, dar pusă sub semnul tragicului oriental. Numai în Orientul ascetic este de căutat calea „mîntuitoare“, prin ancorarea într-un ideal moral cît mai stabil. Echilibrul și permanența derivă dintr-o nestrămutată lege interioară, specific orientală, în conformitate cu o specială atitudine spirituală. La rigorile poliedrale ale clasicei Ellade, prea abstracte totuși, se adaugă și aceea morală, *idealului de frumos asociindu-se un substrat etic esențial* prin armonizarea dichotomiei dintre *lumenal* și *numenal*, în împlinirea „nunților necesare“. Printr-o adîncă viață spirituală, teluricul este stăpînit și îndrumat spre echilibrul armonios al neoplatonicienilor. Spiritualitatea orientală (aureolată în „justițiara turcime“) poate fi o configurare a spiritualității alexandrine, întrupare a geometriei eterne. Deci, într-o schemă elenică, regăsim substanța orientală, după cum ni se spune clar în motto. O viziune poetică abstractă încearcă să fie turnată în tipare tradiționale „în sensul pămîntean și balcanic“. Întoarcerea în cadrul autohton este însă reală, fiind marcată chiar de impersonalul motto așezat înaintea întregului ciclu *Isarlîk*. E o schimbare profundă de cadru și de viziune :

„Dunărea împărătească
O înlănțuie, s-o crească,
Lance sau catarg s-o urce
În durata lumii turce.“

În „durata lumii turce“ (adică orientale), poetul pare să fi descoperit latura umană (afectul) ce lipsea poeziei sale.

Durata spirituală a Orientului relevă însă un cadru fenomenalizat, într-o utopică *cetate solară*, spațializată totuși pe locul legendarei cetăți homerice, fără tangențe istorice. Cît de departe sîntem de orice tradiționalism balcanic se poate observa lesne, dar, dincolo de orice localizare, un spațiu structurat *mitic* se relevă pregnant. *Spațiul mitic* al poeziei barbiene ni se dezvăluie revelator, delectîndu-ne prin viziunea gravă ce-și adaugă. Nu increatul, ci afirmarea existenței :

„La vreo Dunăre turcească,
Pe șes veșted, cu tutun,
La mijloc de Rău și Bun
Pîn' la cer frîngîndu-și treapta,
Trebuie să înflorească :
Alba,
Dreapta
Isarlîk !

Ruptă din coastă de soare !
Cu glas galeș, de unsoare,
Ce te-ajunge-așa de lin
Cînd un sfînt de muezin
Fîlfîie, înalt, o rugă
Pe fuișor, la ziua-în fugă...“

Orfismul este un mod de cunoaștere ekstatică prin ridicarea la viziune. Orfeu este „vindecatorul prin lumină“. Solaritatea augustă a Isarlîkului devine astfel un *catharsis ontologic*. Isarlîk, acest ultim mîntuitor Eldorado liric ! De la dionysiacul degradant al primei faze lirice, trecînd prin abstracțiunile etapei hermetice (puse sub semnul restrictiv al lui Mercur), biografia interioară a poetului traversează o ipostază ekstatică, de contopire solară a simțurilor cu intelectul, într-un echilibru perfect, nealterat de nici o teamă metafizică. Frenezia dionysiacă este sublimată în contemplație. Această *lume* paradisiacă își e suficientă sieși ; izolată și restrictivă în acelați timp. Isarlîk-ul face posibilă salvarea din dionysiac prin purificarea morală. Cetate simbolică a salvării, creată de imaginația ekstatică a poetului, există imanent fără a stagna *manifestarea umanului*. Existența acestei cetăți-lume (o viziune barbiană a cetății platoniciene) e pusă sub semnul probabilității „la vreo Dunăre turcească“, de unde legea morală ca o normă exemplară, adusă în civilizația europeană de „justițiara turcime“. Atemporală și eternă, Isarlîk tronează într-un spațiu neutral „La mijloc de Rău și Bun,“ adică între primul Bine și primul Rău, gîndite ca entități în sine, echilibrate prin suspendarea lor în *potențialitate*, în sens plotinian. Unitatea antino-

mică a celor două principii nu se realizează *în act*, fiind păstrată *în putere*. Nimic nu tulbură ipostaza statică a acestei realități imaginare posibile, deși o persiflare bufonă se constată subiacent. Transcendentul, odată făcut imanent („Pîn' la cer frîngîndu-și treapta"), „ trebuie să înflorească" cetatea „albă" (puritate morală) și „dreaptă" (sancțiune „justițiară"). În afara oricărei malignități, guvernată de un *principiu vital* fundamental (tot ciclul *Isarlîk*-ului stînd sub egida solarității), fiind chiar „ruptă din coasta de soare", cetatea-lume a lui Barbu poate fi identificată în fulguranța amurgului, cînd ruga muzicală a muezinului toarnă o vrajă ambiguă peste contururi. Impersonală și gravă, vocea Hogei rămîne în aer precum picurarea imanentă a transcendentului. Nimic nu se clintește din sine și ritul orientalilor nu face decît să consemneze o *pe-trecere* atemporală. Gratuitatea aparentă s-a șters, la fel ca în *După melci*. Deodată, cu o intensa afectivitate, cu o duioșie pioasă, are loc *invocația ludică*, în scopul concretizării imaginii ireale a Isarlîkului. Demiurgul-poet procedează la o recuperare magică (de astă dată prin magie solară) a viziunii poetice. Tonul de solemnă incantație predomină :

„Isarlîk, inima mea,
Dată-n alb, ca o raia
Într-o zi cu var și ciumă,
Cuib de piatră și legumă
— Raiul meu, rămîi așa !

Fii un tîrg temut, hilar
Și balcan-peninsular...

La fundul mării de aer
Toarce gîtul, ca un caier,
În patrusprezece furci,
La raiele ;
rar la turci !
Beată, într-un singur vin :
Hazul Hogii Nastratin."

O vagă autopersiflare se constată totuși în această invocație, corelată cu pseudo-intenția localizării. Ea derivă din aspectul ludic al viziunii poetice. Lumea turcă reprezintă spațiul cel mai propice pentru înțelegerea unității conjugate a celor două ordini : imanență și transcendență. Acest paradis artificial trebuie „oprit" într-o reprezentare fenomenală : acceptarea efemerului este efectul depășirii prin cunoaștere. Sensibilul este afirmat *după* cunoaștere, mod de a se spune că spiritualul nu se poate realiza în afara *umanului*. Întîi trebuie *manifestat* în act umanul, pentru a putea fi recuperat în spirit. Ipostazele lirismului hermetic *(Riga Crypto, După melci, Oul dogmatic)* refuză „făcutul", desigur la modul ideal, revendicînd starea abstractă a increatului. (Imaginea increatului e „vizitată" numai ca *modalitate de cunoaștere,* ca idee — nu putem spune că poetul aspiră concret către neființă — poetica sa fiind total opusă unei asemenea opțiuni !). Aici, în Isarlîk, umanul nu mai duce la efecte maligne (ca în *Riga Crypto și lapona Enigel*), ci se împlinește ca unică aventură a Ființei. Reconsiderarea umanului e solară. Barbu alege contrastul de „var" și „ciumă" al unui Isarlîk ideal („Var"=puritate, sterilizare ; — și melcul se izolează printr-un „zid de var", iar „oul" înoată „în subțire var" ; „ciumă"=mustire, putrefacție, alterare a carnalului, maculare morală). Cu cît este mai ambiguă, mai plină de culori tari, cu cît este mai *materială* (în înțelesul unei vitalități debordante) această lume turcă, cu atît mai mult se arată capabilă de o puritate ingenuă, nealterată de nici un rafinament metafizic inutil, iar contopirea ei ekstatică apare mai profundă. De aceea, în „tîrgul hilar", aflat cumva în afara turcimii propriu-zise, trebuie restabilită legea morală prin pedeapsa exemplară a tăierii capului, „la raiele, rar la turci" (în prima formă, mai explicită, există : „La raiele, *nu* la turci"). Este aici și o negare a dogmei creștine care, propovăduind iertarea, admite păcatul. „Justițiara turcime", prin pedepsirea nestrămutată, exclude posibilitatea făptuirii răului. (Desigur, totul într-un plan de referință absolut !).

În ingenuitatea și candoarea sufletească a acestei lumi, se relevă umorul purificator („Beată, într-un singur vin : / Hazul Hogii Nastratin"), revendicîndu-și imaginea „hîtră", balcanică, a inițiatorului. Umorul rezidă însă într-o atitudine filosofică față de latura efemeră a existenței. Este acceptarea *datului efemer* inevitabil. Acesta nu poate fi depășit decît prin *consumare* plenară, nesofisticată de nici o asceză. Asceza este *a-umană*, ca și trăirea dionysiacă, gregară, corespunzătoare primei experiențe poetice a lui Ion Barbu. Sub pitorescul oriental se percepe, genuină, o inițiere gravă, degradată de plebe în spectacolul bufon. Astfel, Hogea apare în ochii mirați ai mulțimii ca un „pamblicar", alchimist dibaci care face minuni :

„Cólo, cu doniți în spate,
Asinii de la cetate,
Gîzii, printre fete mari,
Simigii și gogoșari,
Guri cască cînd Nastratin

La jar alb topeşte in,

Vinde-în leasă de copoi
Căței iuți de usturoi,

Joacă, și-in cazane sună
Cînd cadîna curge-în lună".

Nastratin își bate joc aici, prin „pildele" sale, de improprietatea limbajului — „topește inul la jar alb" (cînd, de fapt, se „topește" în apă), vinde „căței iuți de usturoi" legați în „leasă" de cîini — pentru a sublinia tenta de calambur absurd, existentă în ***literalitatea limbajului;*** neputincios, prin urmare, limbajul, de a revela esența lucrurilor, deoarece nu rezistă unei interpretări la propriu, ci numai la figurat. Într-o formă bufă, gesturile năstrușnice ale lui Nastratin ascund un tîlc mai adînc decît simpla provocare a hazului. Un sacerdoțiu grav, cu sensuri precise cîndva, a devenit acum doar pretext de

ilaritate. „Inițierea" se întîmplă într-un cadru amorf, nediferențiat, bufonesc de aici lipsa oricărui efect : totul se reduce aparent la manevrarea cîtorva elemente cu substrat ocult — „topirea" inului, invertirea în concret a actului de schimb, de „vindere", — care sînt operațiuni de natură spirituală ; acestea introduc misterul transpunerii lumii în regim simbolic. În prima variantă acest episod era ceva mai explicit :

„Cască guri cînd Nastratin
Zvîntă cu o iască in,
Varsă lapte de copoi
La cățel de usturoi
Ori cu iarbă se-ncunună
Cînd cadîna e la lună".

Toate acțiunile mimate aici tindeau spre potolirea dionysiacului. După configurarea spațiului liric, după invocarea magică (pentru fenomenalizare), s-a trecut la trasarea unor repere spirituale, deduse din presupusul act inițiatic, practicat în joacă de Hogea Nastratin. Ceea ce se urmărește, însă, este stabilirea unui echilibru armonios între atributele trăirii și zona abstractă a spiritului. Momentele poetice se pot grupa astfel : evocare (fizică) — invocație (în scopul împlinirii) ; din nou evocare (de astă dată simbolică) și urmează ultima invocație, de o gratuitate elevată. Prin Poezie (*invocația* constituie o cale de inițiere mai directă), iată-ne ajunși la magie :

„Deschideți-vă, porți mari !
Marfă-aduc, pe doi măgari,
Ca să vînd acelor case
Pulberi, de pe lună rase,
Și-alte poleieli frumoase ;
Pietre ca apa de grele,
Ce fireturi, ce inele,
Opinci pentru hagealîc
— Deschide-te, Isarlik !"

Anihilînd orice antagonism posibil și armonizînd contururile, poetul conferă aura poetică cetății, ridicînd-o în transcendent. El procedează orfic. Ca și în *Selim,* însă într-o ipostază mai evoluată, delectează instituind acele lumi poliedrale, instauratoare de viziuni paradisiace. Prin Poezie, cetatea se rupe de contingent, devenind un posibil *model etic și estetic.* În acest paradis nedivulgat, poetul se vrea hypostaziat ca un increat („mugur"), ilustrîndu-se din nou *starea potențială* a acestei lumi paradisiace și nu realizarea ei în act. Ar fi chiar gestul de sacrificiu inițiatic al lui Orfeu (ca și al lui Hogea Nastratin) :

„Să-ți fiu printre foi un mugur.
S-aud multe, să mă bucur
La răstimpuri, cînd Kemal,
Pe Bosfor, la celalt mal,
Din zecime, în zecime,
Taie-n Asia grecime."

Modul potențial, sub care ni se relevă adiționarea la spațiul oriental, pune toată această viziune sub semnul nostalgicei *aspirații.* Negarea Helladei dionysiace cere instaurarea unei izolări complete de contingent. Pitorescul mirific al solarei Isarlîk calmează zbuciumul dionysiac, tipic occidental. (Acest zbucium există încă, dar este autopersiflat în mod conștient, în actele bufe ale lui Nastratin.) Orientul e contemplativ și pasiv, Occidentul — *participativ* în sens titanian. O concepție inițiatică înfrigurată de Absolut face posibilă asimilarea acestei dichotomii într-o viziune unitară. Retras în sine, într-o autocontemplație liniștitoare, vindecat de orice tentație a realului, poetul dă cu tifla, într-un rîs cathartic, lumii fenomenale :

„Cînd noi, a Turchiei floare,
Intr-o slavă stătătoare

Dăm cu sîc
Din Isarlîk !"

Izbăvirea s-a petrecut, „înfăptuita liniște El Gahel" închizînd ciclul inițiatic al poetului. Resorbția în ideea pură e definitivă. Rămîne de căutat presupusul tradiționalism. Orientul constituie calea redescoperirii umanului. Dacă în etapa nietzscheeană avem de a face cu o simulare exterioară a trăirii senzoriale, acum poetul își dezvăluie voluntar înzestrarea orfică. Ekstaza apare ca o iluminare *interioară.* Bucuria are un singur sens : poetul exaltă viața, dincolo de orice altă valoare culturală. Viața apare ca valoarea supremă, de aici opțiunea pentru „lumea lui Anton Pann". G. Călinescu a intuit bine sustragerea din balcanismul stereotip a obiectului unui asemenea lirism : „Obiectul este deci nu fața concretă a lumii balcanice, ci schema ei ideală, adică o simplă ipostază morală, replică a Greciei alexandrine din faza primelor compuneri, de unde lipsa de istoricitate și de concretețe geografică, Isarlîk fiind realizarea atemporală, aproape fabuloasă, a ideii de permanență, o formă etnică închisă, nemișcată, într-un cuvînt absolută, care cu monotonia ideii pure, plutește deasupra formelor istorice, alterate, într-o legănare perpetuă" (*Sub zodia altei poezii,* „Vremea", an. III, nr. 118 și 119, 19 iunie și 26 iunie 1930). Prin această ultimă poartă a poeziei barbiene, ni se deschide perspectiva celor mai profunde reverii umane. Poetul regăsește „perfecțiunile poliedrale" (platoniciene) în aburul de vis al unei lumi plenare, descoperite pe baza „memoriei afective" ca și la Proust.

DOMNIȘOARA HUS

Izbăvirea prin Moarte, ca *supremă inițiere,* iată treapta cathartică la care invită această poemă. Existenței efemere (supusă ciclului vital inexorabil) nici nu i se poate oferi o șansă mai *umană.* Încorsetat în armura trupului, sufletul eliberat din materie se poate ridica spre aștri, purificîndu-se prin „exhauțiune", cum spune poetul despre personajele lui Mateiu Caragiale.

O aplecare mai gravă asupra Ființei nu mai întîlnim în lirica lui Ion Barbu. Epicul este aici aparent, toate

ipostazele transcrise fiind recuperări lirice pure, pe baza „memoriei înfiorate". *Domnișoara Hus* este cea mai gravă „meditație asupra ticluirii și aventurii Ființei" din poezia barbiană. Se sondează tragica sublimare a corporalului în transcendent prin dorința euthanasică, inițiindu-se asupra modului cum „natura biologică se substituie naturii planetare". Dorința de extincție a Domnișoarei Hus este o aspirație pură spre *reintegrarea* prin moarte. Aceasta se include aceluiași orfism solar (în Soare cuprinzîndu-se, egale, Viața și Moartea), bucuria eliberatoare fiind opusă anxietății de tip occidental. Deși are nume germanic, deși e scrisă (sau tocmai de aceea) * în ținuturile occidentale, *Domnișoara Hus* este o ipostază solară a Morții (una din temele fundamentale ale etapei de inspirație orientală). „Nu folclorul este punctul de plecare al cicilului *Domnișoara Hus*, ci un ceremonial magic, de astă dată obiectiv, o vrăjitorie cu psalmodii conjuratorii foarte pitorești la suprafață, dar care se ridică încetul cu încetul spre un fior astral, spre un misticism theurgic, în sfîrșit, spre un sens al lumii privit din infinitul firmamentului, legat de fenomenalitatea noastră prin fluxuri astrale" (G. Călinescu). Parcurgerea vămilor pătimirii existențiale de către prea „iubeața" Domnișoară Hus (în „această Vale") este o încercare esențială pentru ridicarea spre puritate. Înainte de izbăvirea definitivă prin recăpătarea destinului astral, e necesară o fază de purgatoriu pentru depășirea *infernului* dionysiac. Inocența sufletului, degradată în erotismul stihial al tinereții, se reface, dezghiocîndu-se de mizeria senilă a existenței, prelungite ca o pedeapsă, prin reamintirea vîrstei feciorelnice, convertită în magia săvîrșită în final.

Magia e o cale de mediere între imanent și transcendent. În ipostaza unei vitalități debordante, Domnișoara Hus atinge absolutul prin trăirea dionysiacă (Dansul și

* Într-o scrisoare către Rosetti, I. Barbu reconstituie durata interioară în care a scris *Domnișora Hus* : „(Göttingen), 26.VII. 1938. Iubite Rosetti, în acest local de dans, într-o pădurice din jurul Göttingenului, acum 17 ani, am scris *Domnișoara Hus*, chinuit de nostalgie. Nu mai regăsesc însă sufletul de atunci..." (Al. Rosetti, *Cartea albă*, 1968.)

Dragostea), iar cînd această etapă a Ființei s-a consumat, recurge la un procedeu magic (Descîntecul). Cele două ipostaze confirmă diferit împlinirea completei umanități a personajului. Numai că, așa cum afirmă și Vianu, o ipostază stă sub semnul *grotescului*, iar cealaltă constituie prilejul unei grandioase *ascensiuni astrale*. Ceea ce este efemer se purifică prin moartea-nuntă, invocată în „descintecul de fetie". Apoteoza *reintegrării arhetipale* nu i se refuză corpului exorcizat ; moartea devine suprema cale „mîntuitoare" și ultima inițiere dată Omului.

Dar să ne oprim asupra fiecărei secvențe lirice a ciclului *Domnișoara Hus*. În secvența inițială, *Ceas de ceară*, se pregătește atmosfera magică, evocîndu-se „ceasul rău", materializat într-un duh misterios și malign :

„Cheagul alb, lăsat din seară,
Dintre limpezimi crescut,
Cu aripa ca un scut
Abia dus la subțioară,
Cel cu plisc întors de ceară roșie,
Încovrigat,

Peste inimi
Către seară
Atîrnat :
Chipul coabe,
S-a-îmbuibat în seara grasă
Ca-într-o baniță cu boabe
Și-a sburat.

S-a-îmbuibat
Și s-a dus
Ceasul rău,
Ceasul tău, Domniță Hus !"

În acest „prolog", se petrece „creșterea" „chipului coabe", materializarea personajului ca produs oniric, „îmbuibat în seara grasă". E vorba de a opri vîrtejul trecerii în imaginea reactualizată a unui „ceas" inconsistent. Tonul de invocație, precum și termenii cu substrat ma-

gic sînt împrumutaţi din descîntecele populare. Dar în atmosfera demoniacă a acestui prim cadru, nu desluşim deloc chemarea astrală din finalul poemei. La fel ca în spaţiul folcloric, „ceasul rău" e un moment dilematic. Pentru „Domniţa Hus", acest ceas care a trecut însemna voluptatea carnală, „îmbuibarea" simţurilor pînă la frenezie. Trăirea frenetică, topirea voluptuoasă a fiinţei sînt însă la ea sincere, *umane*. Absenţa oricărei virtuţi, des-frînarea pasiunilor ilustrează natura dionysiacă a personajului, afirmată în dansul orgiastic (vezi *Panteism* şi *Dionisiacă*) : „Ea danţa / Acană / Cu muscalii şi cu turcii : // Paşi agale / Cu paşale / Paşi bătuţi / Cu arnăuţi. / Sprinteni, spornici, / Cu polcovnici / De tot sprinteni / De tot sus / De strigau, pierduţi, ibovnici : // — Işală, Domniţă Hus !" Această „prezentare" a „dansatoarei", din a doua secvenţă, pare să reprezinte o justificare ; trăirea naturală în firescul simţurilor, fără inutile complicaţii metafizice, fără nici o anxietate în faţa „ceasului rău", inexorabil pîndind. După o astfel de trăire euforică, identificată în dansul erotic al Domniţei Hus, tînjeşte nostalgic poetul însuşi. Se poate spune că Domnişoara Hus este chiar o întruchipare a eului poetic, ca entitate umană generalizatoare. Cu nesofisticată duioşie, poetul retrăieşte „Hysteria" tinereţii, după cum reiese din scrisoarea către Rosetti citată mai înainte.

Urmează treapta *Vaduri şi alaiuri,* prin care, din ceasul de slavă (dionysiacă), Domniţa Hus alunecă în trecere, în alterarea care-i „cocleşte" trupul, surpîndu-l în eroziunea inevitabilă. Totul se petrece sub „mîna verde" a Soarelui („către Apus"), ce prezidează viaţa ca şi moartea :

„Şi la drum, pe uliţi mici,
Lîngă gropi, printre căsoaie,
Cînd prin ghimpi, cînd prin urzici,
Iederă de zdrenţe, soaie,

Mînă tot către Apus !
El te schimbă-în humă verde
El milos de lin şi-a pus

Mîna-i verde
Să-ţi desmierde
Şi grumajii tăi umflaţi
(Ce şerpi tari, cocliţi de bale,
Mai cocliţi ca şerpii fraţi
Din fîntîni municipale)
Şi picioarele în coji,
Numai noduri, numai dîre,
Unde ani şi ger, răboj
Încrustară : cu satîre !"

Cu o adîncă şi sinceră compasiune umană e descris chipul brăzdat de ravagiile „trecerii" al Domnişoarei Hus, care aşa cum sugerează poetul, pare a fi o evocare tulburătoare a unei fiinţe autentice : „Aşa, în Cişmigiul de acum nouă ani, se putea vedea o schimnică întunecată înşirînd pe patru bănci la rînd o stranie tarabă de smochine. Hula copiilor n-o turbura din treabă. Vederea mea însă o scotea din minţi. Ulcele cu blesteme săreau după mine «făcînd să se cutremure inima cea mai păgînă». Această întîie intîlnire cu Destinul meu Cometar, nu mi-e îngăduit s-o uit. Dar uşurinţa în cîntărirea acelei vestiri a fost mare. Mi s-a spus — sau eu am botezat-o astfel — că poartă un nume ca... Domnişoara Hus ; că noroiul ei galben şi soaia erau de prin cerşeli şi popasuri la fîntînile nămoloase ale drumurilor ; — cînd numele ei necesar ca o lege a minţii, nu putea fi decît al Penei Corcoduşa ; cînd petele ei picaseră din ceara de creştet sau curseseră din copăile morţilor. Într-un singur punct schiţa Domnişoarei Hus concordă cu plăsmuirea Penei. Amîndouă, se pare, au dănţuit în veacuri diferite : săltăreţ, pierdut sau lunatic cu cavaleri-guarzi muscali, ori rotunde paşale." * La fel, „în forma ei dintîi, Dra. Hus trăia în simbioză cu o altă nebună din Cîmpulung", al cărei nume, poetul spune că l-a „strecurat" fără să-şi dea seama în „refrenul Buhuhu al descîntecului" **.

---

* *Răsăritul Crailor"*, „Ultima oră", 103, 1 mai 1929.
** „Din corespondenţa lui Ion Barbu cu Tudor Vianu", „Viaţa Românească", 1, 1967.

„Cuvintele de îmbărbătare“ din a patra secvență pornesc din planul terestru pentru o aureolare cosmică a palpitului uman. Bătrînei curtezane, degradată în cerșetoare (umilirea maximă a condiției umane) i se cuvin cuvinte de mîngiiere. Situația este liminară ; omul aflat înaintea morții își recapătă candoarea infantilă și în această ipostază i se relevă din nou „Cerul“ cu toată frumusețea majestuoasă și atracția lui de neînvins. Revelația destinului astral — aceasta este „îmbărbătarea“ adusă umanității, purificate prin suferință :

„— Și tu plîngi că Cel-de-sus
N-are grijă de sărace,
Că ți-e trupul frînt, răpus :
Nu e nimeni să-l îmbrace,

Lacrimi mari îți prind de gît
Lungi zorzoane de nebună.
Lasă, nu mai plînge-atît,
Șterge-ți ochii, te îmbună,

Uite colo : stele ies
Ca vărsatul și pojarul
În răsad aprins și des
Înțesat e Pălimarul ;

Uite, cerul a mișcat
Plecăciuni îți face ție.
Fruntea Cerul ți-a-închinat
Amețit, ca de beție ;

Cercuiții — ochii tăi —
Gem ca pietre-în tăvăluge !
Pe cînd guri de gol, în Văi
Înstelate, sus, îi suge.“

După această exorcizare, odată cu „aurul netemporal“, se atinge momentul evaziunii eliberatoare prin figurarea unei ascensiuni uraniene. Viziunea, concentrat eminesciană, începe printr-o invocație pură : „Hăt la cel / Vînăt

cer / Împăcat la sori de ger, / Unde visul lumii ninge, / Unde sparge și se stinge, / Sub tîrzii vegheri de smalț, / Orice salt îndrăznit : // Falsă minge / Ori sec fulger / De hanger / Repezit ; // — Prin Tîrziu și Înalt / — În plictisul și căscatul lung al rîpelor de smalț.“ Dematerializarea se face deci într-o deplină transparență, prin levitație ușoară. Sufletul numai, împăcat cu sine (în afara oricărui „salt îndrăznit“), poate să voiajeze ancorînd în „rîpele de smalt“, stagnate în „plictisul“ increatului. El străbate eterul, ajungînd în „Înalt“ (sediul esențelor platoniciene) și poposește în „Tîrziu“, adică în timpul plotinian. Prin aceasta el se reîntoarce în patria sa divină. Dar viziunea astrală continuă prin sborul augural pe firmamentul „clătinat“ de magia „Țiganului Aurar“ :

„Hai în sbor de șoarec sur,
La ăl ciur
Des și rar
Clătinat la rîul nopții
De Țiganul Aurar,
Ciuruitul prapur sur
Ce-în azur străvechi întinge
Îngălatul de azur :
Rupta lumilor meninge !“

Asemenea ascensiune cosmică mai întîlnim în *Cînd va veni declinul*, și acolo tot cu valoare cathartică. Vocația uraniană a lui Eminescu se sublimează la Ion Barbu într-o reprezentare mai directă, „opiacee“, derivată din concepția modernă asupra spațiului sideral.

Tot acest fast „netemporal“ anunță nunta cu „ibovnicul uituc“, chemat prin „mosor“. În afara oricărei malignități, „descîntecul spart de fetie“ al Domnișoarei Hus îi redă puritatea virginală, făcînd posibilă aventura ei nupțială. „Hăituit de Miaza Noapte“, ibovnicul-strigoi se reîntoarce. Resorbția spirituală s-a împlinit. Recuperarea „ceasului pierdut“ al trăirii dionysiace, trecerea acestuia în „aur netemporal“ se fac prin magia amintirii. Pumnul „dus mosor“ la gură, pentru resuscitarea ciclului trăit, îndepărtat deja, trecut prin toate semnele zodiacale, are

rostul de a provoca reveria magică. Reîntoarcerea logodnicului astral echivalează cu metamorfozarea pseudoumană (în sensul magiei negre) a unui astru, invers ca în „Luceafărul". Ca şi Hyperion, acesta îmbracă o imagine a absenţei ; metamorfozarea magică tulbură ciclul cosmic în ambele poeme. Dar recuperarea nu e în plan uman (apariţia „strigoiului" face spaimă, ca şi apariţia lui Hyperion în ipostazele provocate de visul Cătălinei), ci numai în plan spiritual ; actul magic are un efect neconsolator pentru aspiraţia umană concretă. Percepţia elementului magic, ca modalitate de reintegrare cosmică, presupune ca punct de referinţă o viziune originară a lumii. Domnişoara Hus săvîrşeşte un ritual magic, implicit demonologic, pentru a-şi salva fiinţa spirituală. Calea aleasă pentru „mîntuire" — prea voluntară — devine un adevărat hybris. Păgînismul funciar al dionysiacului Ion Barbu iese la iveală mereu. Umilitatea Domnişoarei Hus este una acceptată conştient şi nu o pedeapsă pentru păcatul presupus în trăirea frenetică. În esenţă, trăirea frenetică nu e un păcat — dimpotrivă, aceasta va fi acceptată ca singura posibilitate de „mîntuire" în plan absolut —, ci chiar baza necesară a reveriei ulterioare, căci magia re-amintirii nu ar fi posibilă fără intensitatea acestei trăiri. Magia este riguroasă şi secretă, precum gestul creator prim ; prin aceasta individul îşi recapătă puterea demiurgică, pierdută prin decăderea în ciclic şi temporar. Făptuind-o, Domnişoara Hus părăseşte avatarurile bachantei şi se reîntoarce la atributele Marii Zeiţe.

CÎNTEC DE RUŞINE

Tot o funcţie cathartică, dar de altă natură, se urmăreşte şi în „cîntecul de ruşine". Descărcarea de concret este, de astă dată, de o frusteţe puternică, pînă la pragul admis. Doar tenta *ludică,* conferită ritualului de bocire, salvează textul, dîndu-i o valoare iniţiatică, într-o ordine degradată desigur, similară cu aceea din *Răsturnica* — aceasta, însă, într-un plan mai înalt, tragic.

Tema fundamentală a morţii nu mai este tratată solemn, ci pe un ton buf, caricat pînă la grotesc. Aplicarea „legii morale" se face aici în mod brutal. Faţă de Domnişoara Hus, care se salvează prin suferinţă, („expiatorie"), „pezevenghea" este sancţionată prin *tăierea capului,* ilustrîndu-se astfel ce înseamnă „dreapta, justiţiara turcime". Prin drastica pedeapsă se instituie *teroarea* exemplară ca formă restrictivă împotriva Occidentului. Legea islamică este, din acest punct de vedere, superioară redempţiunii creştine ; lăsînd deschisă posibilitatea absolvirii prin *căinţă,* creştinismul acceptă perpetuarea faptei. Pedepsind cu cruzime absolută, islamismul îndepărtează tentaţia răului. Înrobită plăcerilor trupului pînă la dezmăţ, „pezevenghea" nu poate fi „mîntuită" decît prin tăierea capului, adică prin curmarea ciclului biologic. Pedepsirea o transportă astfel direct din imanent în transcendent, restabilind echilibrul perturbat prin trăirea excesivă. Fapta justiţiară va fi evocată expresionist (de fapt, naturalist) prin imaginea înfricoşătoare a „gîtului retezat" :

„La Zurnur, pe Ikdar-Enghe,
Gît bătrîn de pezevenghe
Sîngeră pe lemn, de-a latu',
Cum l-a retezat gealatu'.
La nod rece, răzbuzat,
Zace gîtul retezat...
— Să nu-l vezi pe înserat
Cînd te bate
Duh din spate,
Duhul verii necurat
Că vis lung, ursuz te fură :
Apă stinsă, rîu de sgură,
Şi-în pustia care cură
Singur gîtul, cît o gură
Uriaşă
Căpcăună..."

O înfiorare ambiguă furnică pe cel ce asistă la spectacolul de un grotesc macabru, înfăptuit prin gestul vio-

lent al tăierii capului ; numai o asemenea *violență obscenă* poate înfrîna degradarea definitivă a ființei. Se poate observa, însă, o undă de tristețe ascunsă în zicerea „țiganului turcit", în al cărui refren de rușine („Hananîma mù"), repetat cu năduf după fiecare fragment epic, transpare latent o melancolie vinovată, tînjind după această lume plină de plăceri deșănțate :

„— Și-înainte nu mai știu !
Pezevenghe, chip hazliu,
Stai, că-ți vin tot muștiriu,
Pezevenghe, psichi-mu,
Lasă-mă să dorm de-acu'.

Miul biul giu
Miul biure doldù
— Hananîma mù".

IN MEMORIAM

Poezia apare în „Contimporanul" (nr. 50—51, 30 noiembrie—30 decembrie 1924), sub titlul *De sufletul lui Fox* despre care se specifică în continuare că murise „de turbare mută la 26 august 1921". O notă a autorului mai adaugă că e vorba de niște „stihuri pentru pomenirea unui cîine cu numele nemțesc, e drept (dăruit autorului de un prieten frînc). Crescut însă la Isarlîk". Lirismul lui Ion Barbu se îmbogățește aici cu dimensiunea duioșiei și compasiunii pentru ființele necuvîntătoare. Poetul descoperă brusc coordonata candorii, a purității nesofisticate, prin raportarea la evenimentul morții unui cîine. În această piesă antologică se captează o stare aurorală de candori euforice, specifice unor reverii infantile :

„Primăvară belalie,
Insomnii de echinox,
Dimineți, lăsați să vie
Cum venea, băiatul Fox :

Capul, cafeniu pătat,
Cu miros de dimineață,
De zăvozii mari din piață
În trei locuri sîngerat,
Îl lipește de macat,
Ochii-întoarce, a mirare,
Din piept mare :
Ce lătrat !

Pomi golași și zori de roșuri !
(E aprilie, nu mai)
Forfota de fulgi pe coșuri,
În cuib fraged : *Cir-li-lai*
— Fox al meu, îți place, hai ?

Cir-li-lai, cir-li-lai,
Precum stropi de apă rece
În copaie cînd te lai ;
Vir-o-con-go-eo-lig,
Oase-închise-afară-în-frig
Lir-liu-gean, lir-liu-gean,
Ca trei pietre date dura
Pe dulci lespezi de mărgean."

Ceea ce funcționează perfect, în acest poem, este *tonul muzical* prin care se materializează o *stare lirică* ; poetul inventează un limbaj familiar (bazat pe o oralitate elaborată) recurgînd la invocații monorime, repetiții, aliterații, sonorități onomatopeice și construcții fonice extrem de sugestive. *Reveria afectivă* face ca totul să devină palpabil într-o reverberație proaspătă de culori și sunete despre care vorbește și Tudor Vianu : „Farmecul pur și frigid al dimineții găsește pentru a se exprima un limbaj de sonorități onomatopeice și magice pentru care nu există nici o analogie în literatură. Dulcile și melodioasele silabe trec din sunetele naturii în graiul poetului, care începe a vorbi cu adevărat în limba păsărilor și a apei. Cît despre întreaga intuiție a naturii animale din *In memoriam,* ea nu suferă comparația decît cu unele pagini

închinate iubirii cîinelui în *Cartea cu jucării* a lui Tudor Arghezi." Realizînd *sonor* impresia concretă de candoare, Ion Barbu se ridică la o *virtuozitate fonică* extraordinară, aproape unică în poezia noastră.

/ DIN CEAS, DEDUS... /

De ce doar „jocul secund" ? Iată întrebarea pe care ar trebui să ne-o punem înainte de a începe analiza acestei ultime „ars poetica". Ion Barbu a *compus* poezia „Din ceas, dedus..." înaintea apariției volumului *Joc secund,* cu două-trei luni numai, ceea ce conduce la ideea că poetul și-a gîndit *structural* cartea, pînă în ultimul moment, subordonînd tot materialul poetic „unui anumit efect, al întregului" *. Volumul *Joc secund* era anunțat încă din noiembrie 1929, iar apariția sa se poate stabili cam în jurul datei de 1 ianuarie 1930. „Din ceas, dedus..." apare în volum la pagina 28 ca inedită, cu indicația la „indexul cronologic" că poezia a fost „compusă în toamna lui 1929". Deci, gîndindu-și debutul editorial, Ion Barbu își fixa *structura lirică* definitivă printr-o poezie „făcută", care să sintetizeze poetica sa singulară. Traversînd o experiență lirică complexă, sondînd în adîncime, capacitatea actului poetic de a fi „mîntuitoare", poetul închină, în final, unei concepții hermetice îndelung elaborate. Poetica aceasta este deja o abdicare prin doza speculativă pe care o conține. Inspirația extatică plotiniană este abandonată în favoarea operației intelectuale reci. Greutatea descifrării filologice a poeziei devine auxiliară, mai importantă fiind semnificația ei, ca o concluzie definitivă asupra actului poetic barbian. Expresia abstractă (cu excepția ultimelor două versuri), silogistică, sub care apare înfățișată gîndirea poetică de aici, divulgă secătuirea filonului poetic. Poemele ce vor urma vor fi lespezile de cristal pur, întîmplător rămase după înălțarea templului. Se pot recunoaște, dar pot fi lăsate deoparte, fără a știrbi structura întregului. Chiar poezia *Din ceas, dedus...* putea

* Vezi „Index-ul cronologic" de la sfîrșitul volumului *Joc secund.*

lipsi, întrucît constructorul și-a dărîmat schelele și modelele, ocultînd secretul Operei sale. Ion Barbu ne dă, însă, cheia lirismului său, deși această cheie, după cum constatăm din analizele de pînă acum, nu descuie nici o ușă. Dimpotrivă, închide și ultima cale de acces. (Căci principala *orientare* asupra lirismului barbian este dată de așezarea pe cicluri a poemelor, iar nu de „Indexul cronologic").

Poezia este deci un „joc secund". Să vedem cum. Toți exegeții au interpretat-o satisfăcător, pornind de la obscuritatea la care predispune, și nu de la hermetismul ei *. (Sensul univoc al mesajului !) Variantele prezentate în ultima ediție, dau posibilitatea unei mai mari clarificări a simbolurilor. Interpretarea clasică este cea călinesciană : „Poezia (adîncul acestei calme creste) este o ieșire (dedus) din contingent (din ceas) în pură gratuitate (mîntuit azur), joc secund, ca imagine a cirezii în apă. E un nadir latent, o oglindire a zenitului în apă, o sublimare a vieții prin retorsiune. ** Dacă interpretarea lui Călinescu nu poate fi depășită ușor, ea poate fi dezvoltată. E destul să schimbăm semnificațiile „calmei creste" și să căutăm sensul adevărat al „jocului secund" în perspectiva neoplatonicienilor.

Se pare că poetul Ion Barbu (dublat de matematicianul genial) poseda viziunea detașării din contingent, prin contemplația din afară a globului planetar, viziune cucerită pe cale interioară. Procesul e unul de sublimare spirituală :

„Din ceas, dedus adîncul acestei calme creste,
Intrată prin oglindă în mîntuit azur,
Tăind pe înecarea cirezilor agreste,
În grupurile apei, un joc secund, mai pur."

Concentrarea de aici nu trebuie să ne sperie, actul poetic fiind similar cu cel geometric. Ieșirea din cara-

* O singură excepție face C. Dumitru (*Joc terț — joc secund,* Secolul XX, 12, 1967), cum am referit și în „Barbiana".
** G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent",* 1941.

pacea simțurilor se realiza pe calea științei, în sensul dat acesteia de antici, în școlile filosofice din Atena și Alexandria. Spiritul eliberat din temporal („din ceas") contemplă „calma creastă" a Ovalului planetar (văzut în „Încheiere" ca „inegală creastă, sulițată cegă") realizînd un act de cunoaștere poetică. Actul acesta se petrece într-o durată „dedusă" „din ceas", adică în ipostaza *statică*, oprită din ciclu și răsfrîntă în sine („intrată prin oglindă în mîntuit azur"). Operația poetică presupune *esențializarea* și spiritualizarea maximă. Oglinda reduce corpurile la o imagine hieratică, dematerializată. „Mîntuitul azur" poate fi tocmai momentul propice transcenderii, cînd materialitatea amorfă („cirezile agresate") este refractată („înecată"), deci negată ca desfășurare spațială și redusă la o imagine spirituală („reluată mîntuită" — în altă variantă a textului). Această *refracție* în „grupurile apei" (în interiorul noțiunii *grup* se percep operații de mutabilitate, înmulțire și asociativitate care nu contrazic principiul „identității") va constitui actul poetic care este un „joc secund", „mai pur". Că actul de cunoaștere poetică presupune o contemplare detașată (prin retragerea din durata curentă, în spirit) a ordinii terestre, ni se relevă mai explicit în cele două variante ale acestei strofe :

(I) „Din văi părute, cerul dedus acestei Fețe :
S-o prindă mîntuită, într-un reluat azur,
Un ceas invers să lege, gătita-i frumusețe
Trecînd în scrin de ape un joc secund, mai pur."

(II) „Un cer dedus văzduhul acestei calme creste
Reluată mîntuită într-un sperat azur
Legînd pe înecarea ciredelor agreste
În grupurile apei, un joc secund, mai pur."

Fața de care „joc" este „mai pur" jocul secund ? Am văzut din prima strofă cum se poate face desprinderea din plan a subiectului creator (poetul) pentru a-și contempla, *în clipă*, eternitatea. După Platon, în ordinea Creației, *jocul prim* aparține Demiurgului. Acest joc ar

corespunde etapei arhetipale a increatului Cosmic, *(Oul dogmatic)* fiind *actul de creație cel mai pur posibil*. În ordine imediată ar urma *manifestarea în act* a Creației realizată de Meșteșugar. Meșteșugarul ar fi un fel de intermediar ce face să coabiteze „numenul" în „lumen". (În limbajul blagian — o „diferențială divină"). El s-a făcut pe sine și a modelat universul. După Platon și Hermes Trismegistul *(Corpus Hermeticum)*, Meșteșugarul este Soarele. Treptele stabilite sînt : jocul prim (al Demiurgului) ; jocul secund (al Meșteșugarului-Soare) și jocul terț (al Poetului). (După cum se observă, urmăm sugestiile din articolul lui C. Dumitru.) Ideea pură (prima treaptă) se transpune senzorial în lumea fenomenală (a doua treaptă) și aceasta este reluată de artist (a treia treaptă). Deci, în ordinea Creației, arta participă abia în al treilea grad. Meșteșugarul este Creatorul după Unicul, nu numai în ordinea fenomenală, dar și în aceea esențială. El participă la *transcendența* lumii, ceea ce nu poate artistul care *imită* senzorialul. Prin „jocul terț" impur, transcenderea nu e posibilă. Platon admite însă și un alt fel de artist, căruia îi stă „*în putere*" să realizeze „jocul secund" al Meșteșugarului. Spre acest „joc secund", „*mai pur*", față de impurul „joc terț" (copie a copiei !) tinde și poetul Ion Barbu. Acest lucru este posibil numai prin negarea simțurilor și instaurarea Intelectului. De la acest nivel, Poetul, abstrăgîndu-se din senzorial, *însumează* semnificațiile *numenale*, pierdute prin cădere :

„Nadir latent ! Poetul ridică însumarea
De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi
Și cîntec iztovește : ascuns, cum numai marea,
Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi."

El este un „nadir latent", fiindcă deține *în putere* posibilitatea creatoare a divinului Meșteșugar (Soarele), aflîndu-se opus, „față-n față" cu acesta, dacă suprapunem Soarele cu punctul zenital. Latența de „nadir" a Poetului ni-l configurează ca pe o entitate suficientă sieși, resorbită în Idee. Poetul ridică „însumarea de harfe resfirate",

adică strînge, căzînd „invers“ din nadir spre pămînt, lumina pierdută într-un fascicul convergent și *istovește* un cîntec orfic. (Mai clar : în eter harfele se resfiră și, pentru a le capta, poetul trebuie să se afle în ipostaza unui „nadir latent“, care prin „zbor invers“ le însumează). Preluînd o funcție hermetică, Poetul reface unitatea cosmogonică a universului și inițiază asupra originii divine, cum am putut vedea. El realizează *explicația orfică* a Pămîntului, deziderat comun și lui Mallarmé. Într-o metaforă mai concentrată, Ion Barbu reia muzica de sfere eminesciană, permutînd marea de stele în oceanul lichid ce-și plimbă aștrii (meduzele) sub „clopotele verzi“. Se petrece un fenomen de refracție muzicală. Ultima imagine, de pură inspirație, vrea să-l readucă pe poet din nou, din ipostaza intelectuală a lui Hermes, în aceea extatică a lui Orfeu. Împotriva voinței lui Ion Barbu, Poetul a rămas învingător pe terenul Poeziei.

UNITATEA ORFICĂ A LIRISMULUI

Pindar al timpului modern cum se vrea el însuși, I. Barbu reface *unitatea orfică* a lirismului într-o *construcție* originală, epuizînd *căile de aproximare* poetice și se regăsește „mîntuit“ tot în abstracția semnului matematic de la care pornise. „Pot ajunge la cunoașterea mîntuitoare nu pe calea poeziei, interzisă mie și alor mei, dar pe calea rampantă a științei, pentru care mă simt în adevăr făcut.“ * *Aventura poetică* a lui Ion Barbu este o tentativă temerară de a părăsi cercul steril al Intelectului (Hermes) pentru o reevaluare orfică a destinului creator. Experiențele sufletului (căci Poezia se identifică, după Edgar Poe, sufletului total) nu-l mai satisfac, și, după peregrinări încununate cu lauri la Eleusis și Isarlîk, Ion Barbu redevine Hermes, întîi în poezie (faza hermetică este ultimul său avatar liric și nu aceea orientală, cum a *vrut* el să apară în structura gîndită atent a volumului *Joc secund*) și apoi se retrage definitiv sub cupola geometriei, reluîndu-și numele de geometru, Dan Barbilian. Poate fi aceasta o dovadă că Orfeii nu mai sînt necesari astăzi sau că creația poetică este un anacronism pentru timpul nostru ! În orice caz, înainte de a ajunge la această concluzie, Ion Barbu a luat fluierul lui Pan și a cîntat. Ce înseamnă cîntecul său ? În toate referințele despre poeți, Ion Barbu se scrutează pe sine, și o poetică precisă derivă (după cum am demonstrat în „Conceptul poetic“) din textele sale (în proză) inspirate

* „Fragment dintr-o scrisoare“, „Gazeta literară“, 31 august 1967.

și originale ca și actul poetic pur. A mai recapitula acum axiomele teoretice ar fi inutil, așa că vom încerca să-i străbatem rapid treptele lirismului pentru a ne pătrunde de unitatea orfică. Inițierea prin Poezie capătă, la poetul-geometru, o structură de inel, figurînd *unitatea ternară* a nunților necesare. Cunoașterea poetică presupune după Ion Barbu, trei trepte esențiale, corespunzătoare celor trei „cercuri de mister" (Venus, Mercur și Soarele). Acestea transcriu *treptele inițierii orfice* care unifică pe Dionysos cu Apollon într-o viziune extatică, solară. Orfeu este un inițiator, iar Barbu nu este nici el altceva decît un inițiator ce vrea să reveleze prin „figurație" un fond simbolic. Altfel, viziunea sa gnostică (bazată pe misterele originare) este mai apropiată de cunoașterea absolută (întemeiată pe simboluri). Un sîmbure de negație față de filosofia sistematică cunoscută se poate intui aici. Cifra e un simbol absolut în viziunea pitagoreică, dar nu mai puțin fundamental pentru cunoașterea poetică. Ion Barbu (nepreocupat aproape deloc de fundamentarea sistemelor filosofice contemporane) refuză silogismele filosofiei europene (a căror metodă de demonstracție recurge exclusiv la logica deductivă) care toate vin din negarea sau afirmarea lui Platon. Filosofia lui Platon este prima sinteză unitară a misterelor (hindice, egiptene, mesopotamiene, orfice). Acceptîndu-l pe Platon și cunoscînd bine misterele vechilor culturi, Ion Barbu se află cel mai aproape de sîmburele originar al filosofiilor, care *preiau* cunoașterea mitică originară și o deformează în concepte pragmatice. Reușind să identifice sursele esoterice folosite de Platon, poetul se dezinteresează de speculațiile modernilor, întrucît intuirea simbolurilor originare îi este suficientă. De aceea, viziunea poetică a lui Ion Barbu e mai hermetică decît aceea a lui Eminescu (și aceasta reperabilă prin Schopenhauer și budhism), necesitînd o altă inițiere. Interpretarea empirică, fără o cunoaștere a misterelor orfice (care sînt o sinteză a celorlalte), apare astfel falsificatoare. Mulți l-au catalogat pe Ion Barbu parnasian, hermetic, expresionist, clasicist, simbolist, rămînînd să i se spună și *romantic*. Romantismul se suprapune ca sferă ideală Poeziei în totalitate,

nefragmentînd-o, cum se întîmplă cu *ismele* mai recente. În fond, nu terminologia contează, ci a găsi un *nucleu interior*, un ax central al acestei experiențe singulare. Suportul interior al construcției sale poetice, credem că ar consta tocmai în *sondajul gnoseologic* realizat permanent, prin parcurgerea în unitate a celor trei trepte inițiatice. Aspirația de cunoaștere absolută este totuși fundamental romantică (percepînd romantismul în primul rînd ca pe o *stare de spirit* orientată în absolut, ce străbate toate timpurile). La modul lui Pindar, dar mai sceptic, întrucît cunoașterea originară s-a pierdut, Ion Barbu tratează concomitent despre macrocosm și lumea terestră, punînd cele două ordini conjugate într-un raport analogic. El încearcă să se „ridice la modul intelectual al Lirei", „instruind de lucrurile esențiale". Neputînd să apară înaintea concetățenilor săi, „ca poeții de altădată, cu lira în mînă și florile pe cap", întrucît credința oficiului august, îndeplinit, a dispărut, — cum spune el însuși — și-a „poleit versul cu cît mai multe sonorități". Pe lîngă „unitatea spirituală" a adăugat-o și pe aceea „fonetică". Ca și Ofreu, poetul este cel care „vindecă prin lumină". „Starea de geometrie și extaza" se obțin prin străbaterea „roatelor interioare", închise în „anul Geei". Dacă încercăm o desprindere din spațiul planetar, vom constata, urmînd poema *Ritmuri pentru nunțile necesare* că ascensiunea spre Punctul Solar traversează următoarea spirală : Pămînt—Venus—Mercur—Soarele. Deci contopirea ekstatică sub „dominația triumfală a Soarelui" cere traversarea prin roata lui Venus și a lui Mercur. Orbita noastră („anul Geei") ocolește „roatele interioare", întrucît osia lumii (Monos), trecînd prin originea Soare, rotește în jurul său, în ordine, următoarele cercuri : Mercur, Venus, Pămînt, roata Terrei fiind exterioară celorlalte. Invocația inițiatică se adresează lui Monos („axă unipolară în singur cer intelectual") în durata „nupțialei cunoașteri", absorbind „eteratele goluri" și dezvăluind ordinea nunților. Didacticismul august (ca și la Pindar) se străvede clar aici :

„Capăt al osiei lumii !
Ceas alb, concis al minunii,
Sună-mi trei
Clare chei
Certe, sub lucid eter
Pentru cercuri de mister !

An al Geei, închisoare,
Ocolește roatele interioare :
Roata Venerii
Inimii

Roata capului
Mercur
În topire, în azur,
Roata Soarelui.
Marelui".

Semnificația „astrologică" a acestei geometrii siderale (restrînsă aici numai la valorizarea barbiană), conține însăși modalitatea inițierii poetice a lui Ion Barbu. Din „închisoarea Geei" (damnarea la rămînerea în contingent) pînă în „cămara Soarelui" (contopirea extatică a Erosului și Intelectului) e parcurs tocmai drumul de la cunoașterea senzorială la ekstază, trecîndu-se prin erosul dionysiac (specific Occidentului) și prin sterilul Mercur (semn al lui Hermes, intelectul pur) : „Dincolo de tronul occidental, căzută pe mările Javei ; arînd oroarea Polului Sud, prin alaiul strident, străveziu, dens desăvîrșit al zidurilor universului — în rituala, totuși, indigentă a faptului celui mai stingher, înscris în vidul unei butelii — buretoasa venerabila navă a Științei, forțează acest cer solidar." Căile erosului și ale științei (Intelectului) sînt negate pentru ieșirea din ciclu și temporal. „Sufletul Cercetat" al Poetului (Roderick Usher) verifică „insomnia concentric scuturată a Principiilor" cunoașterii.

Primul „Principiu" este cel *erotic*, pus sub semnul dionysiacei Venus. La toate popoarele, planeta Venus apare ca Mama iubirii, strălucirea ei impresionantă făcînd să fie personificată ca o femeie frumoasă.

La babilonieni era denumită Nin-dar-anna (Doamna cerurilor), la chinezi Frumoasa-Albă-Tai-Pe, la nordici Frumoasa Frigga, la greci Phosphoros („aducătoarea de lumină"). Într-o altă versiune, la babilonieni, plecîndu-se probabil de la faptul că Venus prezintă faze ca și Luna, apărea ca soră a Lunii, fiind numită Ishtar. Astrologic, Venus patronează viața erotică. La început, poetul s-a îndreptat către „tronul moalei Vineri" (*tronul* semnificînd momentul maxim al rotirii planetelor, cînd exaltarea erotică ajunge la paroxism), cu ardoare frenetică, în această ipostază, *starea de dinamism* (decurgînd din căldura afectelor) fiind precumpănitoare : „Înspre tronul moalei Vineri / Brusc, ca toți amanții tineri, / Am vibrat / Înflăcărat : / Vaporoasă / Rituală / O frumoasă / Massă / Scoală ! / În brățara ta fă-mi loc / Ca să joc, ca să joc, / Danțul buf / Cu reverențe / Ori mecanice cadențe." Planeta Venus are *aer* („vaporoasă)", simbolizînd vitalitatea explozivă, manifestarea dionysiacă a trăirii.

Erotica barbiană e însă o experiență ontologică fundamentală, ca și la Eminescu. La început poetul „eminescianizează", (precum în *Dorința, Lacul*), tratînd doar iubirea platonică care durează și după moarte. Eminescu tînăr făcea din codru templul iubirii. ekstaza erotică prelungindu-se în euthanasie. Solemnitatea naturii conferă eroticii eminesciene o ținută ritualică, ceremonialul petrecîndu-se într-un cadru cosmic. Valoarea gesturilor hieratice divulgă acolo doar o simbolică aspirație :

„Vino-n codru la izvorul
Care tremură pe prund,
Unde prispa cea de brazde
Crengi plecate o ascund.

Și în brațele-mi întinse
Să alergi, la piept să-mi cazi,
Să-ți desprind din creștet vălul,
Să-l ridic de pe obraz...

Vom visa un vis ferice
Îngîna-ne-vor c-un cînt
Singuratice izvoare,
Blînda batere de vînt ;

Adormind de armonia
Codrului bătut de gînduri,
Flori de tei deasupra noastră
Or să cadă rînduri-rînduri."

Nu altfel apare inițial erotica lui Ion Barbu, care în *Peisagiu retrospectiv* idealizează intens sentimentul. Erosul trece fluid evanescent înfiorînd regnurile, în toamna necruțătoare, dăinuind peste „iernile eterne". Acesta apare astfel în frenezia-i pură ca o suavă cale de transcendere. Poetul tînjește după sacralizarea sentimentului în cadrul concret al vieții, refuzînd așteptarea veșniciei eminesciene. „Ora de iubire" a lui Barbu ar fi aceeași contopire frenetică. Poetul dionysiac este tulburat de același eminescianism metafizic, „dorința" fiind identic intonată precum în invocația oraculară a lui Hyperion :

„Miraj fluid, formă fugară,
Străbate surele poteci
Șerpuitoare și coboară
În toamna vînturilor reci ;

Dorința mea îți va aprinde
Ardori ce nu se pot grăi
Și-în ciuda umbrei ce se-întinde
Ne vom iubi, ne vom iubi,

Pînă cînd anii vor așterne
În colb mărunt argintul lor ;
Pînă cînd, greu de ierni eterne,
Slăvitul prinț al orelor

Va obosi să mai adaste
Ivirea ultimilor sloi
Și bolta nopții sale vaste
Va-încovoia și peste noi."

De altfel, cum am demonstrat deja, Ion Barbu face doar act voluntar de cunoaștere din eros, traversînd experiența personală prin figurare mitologică. În ipostaza lui Ixion, cu o cutezanță tipic romantică, poetul tînjește la suprema contopire cu soția lui Zeus. Trufia sa e pedepsită de către acesta. Aspirația absolută a lui Ixion e, însă, în tonul marelui romantism titanian. Retorismul este depășit în *Ixion* prin gravitatea solemnă a discursului. Dacă în *Peisagiu retrospectiv*, sentimentul erotic se păstra doar la nivelul unei aspirații (iubirea nefiind altceva decît o *comprimare* în clipă a veșniciei, ca la orice romantic), în altă poezie, acest sentiment ni se dezvăluie în plină candoare și naivitate ca o „convertire" reală :

„Pe crengi de vis, doi umezi de muguri : ochii tăi
Se deschideau în floare, cînd lampe din odăi
Burau lumină scumpă la geamul de trăsură.
Cu foarte mare frică te-am sărutat pe gură

Și te-am rugat cu ciudă, de mila mea plîngînd,
Să uiți de stîngăcia băiatului ce sînt,
Că eu visez... cum pruncul flămînd la sîn, la maică,
De carnea ta curată și albă, de nemțoaică,
Mai rară ca răcoarea în luna lui Cuptor.

— Mi-ai lunecat în brațe, ai desfăcut fuior
Tot părul, ca un galben, întins eter de miere...
Și m-ai făcut cu-un lucru de preț mai știutor :
Că două sunt, nu una, femeie și muiere."

latura de compasiune) și în poezia *In memoriam* (ca dude îmbărbătare" din ciclul „Domnișoara Hus" (dar în ioșie infantilă nesofisticată). Acestea sînt „ieșiri" unice, scăpărări întîmplătoare ale emoției directe, neîncorsetate

Nimic faunesc (Ion Barbu nu e un poet lubric) în această înfrigurată spovedanie de dragoste. Excesul de omenesc de aici nu-l vom mai întîlni decît în „Cuvintele în cercul sterilizant al intelectului rece. Căci, deși pare nefiresc, trebuie să spunem că Ion Barbu e mult mai abstract în erotică decît Eminescu. Refuzîndu-și prima

etapă lirică, Ion Barbu avea dreptate, susținînd că aceasta ar fi decurs dintr-un „principiu poetic elementar", întrucît în această fază poetul își exteriorizează temperamentul romantic congenital, luînd în stăpînire universul, punîndu-și marile întrebări și tratînd temele fundamentale. Într-adevăr, totul este spus prea direct, fără sublimarea hermetică de mai tîrziu, dar gravitatea tonului și crisparea ideii ilustrează un proces interior intens. Această primă fază ar corespunde unei acumulări în cunoașterea erotică.

Sensul metafizic înalt, dat eroticii de către Ion Barbu, nu trebuie să mire, întrucît, chiar în cercul renegat al lui Venus, poetul străbate o *treaptă inițiatică,* prima. Viziunea erotică este, de aceea, amplificată în continuare, la scara „unduirii" cosmice, antrenînd într-o horă dionysiacă toate regnurile și anonimizînd orgoliul „Ființei" :

„Sînt numai o verigă din marea îndoire,
Fragilă, unitatea mi-e pieritoare ; dar
Un roi de existențe din moartea mea răsar
Și-adevăratul nume ce port e : unduire."

Erosul devine spasmul materiei ce se propagă universal. Este însuflețitoarea undă a lui Dionysos ce străbate lumea spre a salva trecătoarele forme de la degradare. Un plîns subteran înfioară regnurile, cutremurîndu-le, într-un dor neîmplinit de reintegrare. Dar toată această revărsare vitalistă („vitala Hysterie") nu-i decît o provocare voluntară a trăirii dionysiace, panteismul nietzscheean al poetului fiind, în esență, unul livresc. Impulsul trăirilor plenare este doar o opțiune culturală îndîrjită și nu un act involuntar :

„Vom merge spre fierbintea, frenetica viață,
Spre sînul ei puternic cioplit în dur bazalt,
Uitat să fie visul și zborul lui înalt,
Uitată plăsmuirea cu aripe de ceață !"

Dionysiacul barbian apare atrofiat de prea multă cunoaștere, de un excesiv intelect, „umanizarea" fiind un imperativ voluntar. Pentru satisfacerea acestui *imperativ* care rămîne pur pînă la capăt, poetul încearcă o recupe-

rare prin simțuri a realului. Astfel, el va relua viziunea prefacerilor cosmice, elementarizînd esențele. *Rîul* aflat la început într-o culme „mai presus de nor", ce conține pietrificate toate componentele peisajului pămîntesc („În jurul tău, frînturi de stîncă, lut, / Cadavre ale florei uriașe, / Monumentau un ne-înturnat trecut..."), se rotește înnebunitor fără a putea oglindi propria esență. *Numenul* nu poate lua aici cunoștință de sine, din cauza cadrului amorf. Din această matcă neîncăpătoare, rîul se desface călătorind sub cer, transformîndu-se în oglinda propriei imagini arhetipale („cristal steril"). *Banchizele* închid în transparența lor lichidă latența increatului originar „doritoare" de solaritate : „Din aspra contopire a gerului polar / Cu verzi și stătătoare pustietăți lichide, / Sinteze transparente, de străluciri avide, / Zbucnesc din somnorosul noian originar. / Mereu rătăcitoare, substratul lor închide / Tot dorul unui soare roșiatec și avar, / Apoi, de-a lungul nopții, tot aurul stelar / Și toată înflorirea reflexelor fluide." *Copacul* aspiră spre o ascensiune luminoasă, desprinzîndu-se din regnul său și recăpătîndu-și „imaginea senină" : „Hipnotizat de-adînca și limpedea lumină / A bolților destinse deasupra lui, ar vrea / Să sfărîme zenitul și-înnebunit să bea, / Prin mii de crengi crispate, licoarea opalină". *Munții* reprezintă „spasmul încremenit" al materiei, mînată de dorul nebiruit de a se „logodi cu vasta strălucire", iar „lava" prefigurează haosul preformal, în cristalul ei rămînînd răsfrînt zîmbetul albastru al „sferelor senine. După cum se observă, aproape toate elementele primordiale au nostalgia solarității, aspirînd să-și depășească originara stare printr-un proces metamorfic. Acest lucru nu e posibil decît prin *erosul primordial,* topirea dionysiacă în Marele Tot. Dorul de reintegrare (Conform lui Mircea Eliade din *Mitul Reintegrării*), al materiei se poate lecui prin marele spasm dionysiac. Frenezia dionysiacă constituie o cale de transcendere a materiei, în ziua *dezrobirii* cînd orice limită individuală va fi desființată :

„În Ea, în orbitoarea, neîngrădita zi :
În clarul ce pătrunde și aerul ce scaldă,
Acolo drept, subt cerul lichid de miazăzi,
Cu-o frunte mai senină, o inimă mai caldă,
Mîndrie, și tu, sete de spații, veți porni.

Ca mușchiul să svîcnească puternic sub cnemidă
Iar pasul să apese pe lespede cu spor,
Desfășura-voi minții regatul fără nor
Pe care brațul ager va ști să și-l deschidă...
Ce stînci destul de dure mă vor opri să trec ?
— Și gresia măruntă și cremenea cea tare,
Granitul ca și albul calcar, arid și sec,
S-or sfărîma în hîrburi de dîrza încleștare !...
— Vezi tu ? Pămîntul rîde prielnic și roiește
De vieți nerăbdătoare..."

Orgia dionysiacă, panerotismul regnurilor ar fi deci modul esențial de reintegrare în ordinea cosmică. Refăcînd unitatea primordială, formele accidentale se resorb în pacea increată. De fapt, prin dionysiac, Ion Barbu aspiră spre dorita ipostază reintegratoare. Deocamdată, această modalitate apare nediferențiată, antrenînd formele gregare, dar poetul își va sublima viziunea în hermetism („Uvedenrode") și extază („Domnișoara Hus"). Astfel, de la ipostaza atrofiată, pervertită, din etapa occidentală (corespunzătoare unui „principiu elementar"), va atinge manifestarea umană profundă, neștirbită de nimic, din ciclul „Isarlîk". Iubirea Domnișoarei Hus, exacerbată la modul dionysiac, este un *hybris,* astfel că aceasta trebuie să ispășească prin suferință trăirea excesivă a voluptății. Ipostazele sub care este transfigurată Domnișoara Hus au semnificația unui „memento". În final, însă, prin magie, ni se sugerează ascensiunea astrală a celei care a ispășit.

Tratînd rapsodic erosul, poetul transcrie în „Uvedenrode" un ritual cosmic („...în privința poeziei *Uvedenrode,* sensul ei nu e pitoresc, ci solar iar felul de erotism care o străbate e o formă a panteismului, o sexualitate cosmică") cu semnificația unui posibil catharsis. Dionysiacul

prim este negat prin exemplaritatea erosului solar, eliberator. Consumarea în cadru oniric a actului duce la eliberarea de dionysiac, dar aceasta numai aparent, căci ritualul erotic este pur ontologic, revelîndu-se atemporal, după o mecanică eternă, *dată* în universul întreg. Ritualitatea solemnă dă elevație actului, izolîndu-l de durata curentă și conferindu-i valoarea gnosică generalizatoare :

„Uite o fată :
Lunecă o dată,
Lunecă de două
Ori pînă la nouă,
Pînă o-înfășori
În fiori ușori,
Pînă-o torci în zale
Gasteropodale ;
Pînă cînd, în lente
Antene atente
O cobori :

Pendular de-încet
Inutil pachet,
Sub timp
Sub mode
În Uvedenrode."

„Descrierea" aceasta nu e decît o disimulare a procesului erotic, sexualitatea pancosmică, de o solemnitate augustă, avînd rostul inițierii. Automatismul erotic este astral, configurînd o ordine superioară. Nu se confundă cu ipostaza degradată, distonantă a actului sexual, transcris sub „roata Venerii" : „Ah, ingrată / Energie degradată, / Brută ce desfaci pripită / Grupul simplu din orbită, / Veneră / Inimă / În undire minimă : // Aphelic (α) / Perihelic (β) / Conjunctiv (dodo) / Oponent (adio !)." Treapta „veneriană" străbate, cum vedem, toată poezia lui Ion Barbu, nefiind separată de celelalte două „cercuri", ci subsumată într-o unitate osmotică, noi procedînd la delimitare din necesități pur didactice, de interpretare și divulgare a cosmologiei lirice. Nu e adevărat, cum s-a

spus, că spiritualizarea ar lipsi aici, dar inițierea *senzorială* nu e suficientă, „mîntuitoare", urmînd să se împlinească prin inițierea *hermetică* (intelectuală), nu altfel decît la Eminescu, care e natural în erotica inițială și *ontologizează* complet la maturitate.

A doua treaptă spre contopirea extatică în Soare ar fi, urmînd *direcția* dată în *Ritmuri pentru nunțile necesare,* cea *intelectuală.* „Roata capului" apare patronată de Mercur, astrul cel mai apropiat de Soare, în ordinea sistemului nostru planetar. Mercur reprezintă cercul inițierii intelectuale. La greci a fost numit Hermes (Hermeias), mesager al zeilor, dar sub semnul zodiacal al acestuia sta Hermes Trismegistul, cum a fost numit de neoplatonicieni, inițiatorul misterelor egiptene, preluat și făcut zeu. La romani, zeul Mercurius era reprezentant al comerțului, deci semnificînd îndeletnicirile cerebrale, iar la germani este numit Wotan („rătăcitorul"). Față de Venus, Mercur este uscat, nu are atmosferă, sterilitatea sa simbolizînd tocmai uscăciunea restrictivă a Intelectului. O abstragere din ciclul material e posibilă. Intelectul neagă degradarea prin Eros, Mercur fiindu-și suficient sieși, ca o ipostază simbolică a ființei bisexuate, Hermafroditul pur (castitatea și inteligența se asociază aici, confundîndu-se). Intelectul e glacial, depășind afectele prin abstragerea în spiritul sterilizant, purificat de materie :

„O, Mercur,
Frate pur
Conceput din viu mister
Și Fecioara Lucifer..."

El este „conceput din viu mister", adică e Ideea platoniciană.

Semnul zodiacal al Fecioarei (sub care se află Hermes-Mercur) vrea să ilustreze restricția corporală, înfrînarea și refularea erosului prin rămînerea în starea de *virginitate,* aptă cunoașterii cerebrale. Mercur este mesagerul misterios între Logosul planetar și Logosul divin corespunzător Soarelui, un intermediar între cele două ordini conjugate. În opoziție cu Venus („Vaporoasa masă"), astrul lui Hermes apare la extrema abstractizării : „Înclinat pe ape caste / În sfruntări iconoclaste, / Cap clădit / Din val oprit / Sus, pe Veacul împietrit". „Apele caste" sînt apele germinale, anterioare „facerii" („vii ape fără stuh" — *Oul dogmatic*), iar operația intelectuală se hrănește totdeauna din inconoclastia absolută. Cerebralitatea înaltă apare statică, rece, împietrită, în afara oricărui dinamism (subînțeles în „roata Venerii"). Intelectul dăinuie atemporal, erosul se petrece în durata relativă. Intelectul e pur, erosul, impur. „Roata capului" (Mercur „în topire, în azur") ar corespunde inițierii *hermetice* în poezia lui Ion Barbu. Elanul dionysiac este negat în acest „cerc de mister", levitîndu-se în aerul rarefiat. Viziunea este abstractă, cerînd o intensă participare intelectuală pentru a se face comprehensibilă. Funcția intelectuală nu părăsește niciodată însă lirismul barbian, numai că cercului lui Mercur îi corespunde *hermetismul propriu-zis* cu sens univoc, cerînd un efort de cunoaștere mai dificil decît etapa dionysiacă. Deja în *Nietzsche* și în *Pytagora* ni se relevă tentația dionysiacului către spiritualizare și aceea a spiritului către trăirea concretă. Doi poli care vor să fuzioneze într-o sinteză unificatoare, dar care deocamdată rămîn izolați. Nietzsche este un pitagoreic refulat care „adîncește cu groază abisul numenal", inițiat profund în întoarcerea în cicluri eterne a Vieții. Schimbarea este pentru el doar „fard și mască" a unor „rotiri deșarte". Nietzsche reprezintă individualitatea exacerbată a eului creator, revolta fecundă împotriva stereotipiei întrevăzute în Număr. Încrederea în posibilitatea unei evadări, din îngustimea legii, se traduce în strigătul frenetic „Încă !" adresat Eternei Reîntoarceri. Dimpotrivă, Pytagora este fascinat de elementul fluid, de amalgamul de „culori și umbre" ale apei, de „grupurile" ei specifice, simbolizînd multiplicitatea infinită de combinații a vieții animate. Pythagora este la început absorbit de ciclul material al „veșnicei schimbări", ca apoi să se rupă de „glaucul noian", de haosul fecund al apei germinale prin interpunerea „zidului dorian". Îndrăgostitul de viață

zărește prin „golul nopții“ „cetatea siderală“, cu „vertebra ei de fier“, Numărul. În mod paradoxal, Pytagora este un nietzscheean refulat în disciplina de fier a Numărului, iar Nietzsche — un evadat voluntar din inițierea sa numenală. Barbu reia alternativ cele două ipostaze reprezentînd două ipoteze spirituale polarizatoare.

Inițierea intelectuală este la Barbu esențială. De la acest „cerc“, poetul va deschide marile probleme ale cunoașterii, întîlnite și la romantici, numai că le va trata într-o manieră personală. Inițiatorul va apărea ca un *ghid psihopomp,* cu sceptrul lui Hermes în mînă, conducînd *aventurile inițiatice* ale profanilor, „uitători“ ireversibil. Nunta (din cercul „Venerii“) trebuie abandonată „sfielnicul gînd“ trecînd hotărît către faza mai înaltă a „răsfrîngerilor“ spiritului. Părăsirea spațiului „venerian“ „înfiorat de cîte-un romantic hallali“, se face totuși cu încetineală nostalgică, ținutul eterat al ideilor („jocul viridelor răsfrîngeri“) fiind atrăgător, dar a-uman :

„Sfielnic gînd, tu nu vezi cum luntrea frămîntată
Și lebăda grăbită spre sfintele păduri
Vor să-împlinești porunca ? — Dar încă nu te-înduri
Să lași ținutul veșted al nunții de-altădată !

Zorește, iar pe faldul ușor de hiacint
Îmbracă-întîi armura și vechea ta mîndrie
Și-înalță spre uitatul regat, ce te îmbie,
Statura ta turnată în luminos argint.

Vei trece... Marii codri fremătători de plîngeri
Înfiorați de cîte-un romantic hallali,
Își vor bolti frunzișul : o clipă vor cocli
Și coif și scut, în jocul viridelor răsfrîngeri.“

Care vor fi temele esențiale asupra cărora se va aplica discursul poetic, aflîndu-se sub semnul lui Mercur-Hermes, iată o întrebare la care s-a răspuns. Cunoașterea metafizică a romanticilor se izbea de un prag-limită peste care de obicei nu se trece decît prin acceptarea inițierii demonologice. Desigur, pactul lui Faust cu Diavolul presupune în subtext tocmai depășirea momentului de *inerție* al cunoașterii. O doză bună de esoterism caracteriza gestul cognitiv al romanticilor. Astfel, Eminescu este sinteza ultimă a romantismului gnomic, orientarea sa către cunoașterea orientală fiind anterioară aceleia a lui Ion Barbu, căci ochii săi întîrziaseră pe „floarea lui Novalis, albastră“. Aceleași probleme fundamentale ale romanticilor (cunoașterea, erotica, moartea) le va aborda și Ion Barbu, numai că rezolvarea acestuia este deosebită, modernizînd romantismul. Romanticii *umanizează* miturile, făcînd din cunoaștere un act imanent. Apăsînd pe latura afectivă, ei se află într-o situare antinomică, între uman și cunoașterea absolută, de aici izolarea în pesimism. Ataraxia, ca mod de detașare completă de contingent, o întîlnim la foarte puțini, și ipostaza cea mai înaltă n-o atinge decît marele romantic Eminescu. Prin inițierea hermetică, Ion Barbu separă funcția spirituală de sufletul nedisociativ, astfel că nu se percepe un divorț între spirit și afect, ci doar acceptarea unor *trepte deosebite,* a unor diferențe de nivel. Treapta intelectuală instituie o neutralitate ataractică, astfel că orice conflict dramatic (presupus ca esențial de romantici) este exclus. O detașare senină, obținută prin abandonarea umanului menține o mare distanțare la acest nivel de inițiere. Poemele din *Joc secund* instruind prin *analogie* despre cele două ordini conjugate ale universului, în frigiditatea lor intelectuală sînt lipsite de fiorii tragici, pure experiențe de cunoaștere.

Altfel, inițierea romanticilor implică o *interiorizare,* prin retrăirea miturilor, pe cînd la Ion Barbu instruirea se face la rece, *impersonal.* Creația este negată prin cunoaștere, pentru rămînerea în ipostaza pură a increatului :

„Că vinovat e tot făcutul
Și sfînt doar *nunta,* începutul.“

După cum se cunoaște, „nunta“ reprezintă una din operațiile hermetice de care Ion Barbu se lasă atras în permanență ca *poet* (și trebuie să apăsăm pe această valorificare !). Nunta „nu se sărbătorește“, însă, nici în

Oul dogmatic, nici în *Riga Crypto și lapona Enigel,* acest constituie treapta supremă de cunoaștere. În fond, este prezentă in toată poezia barbiană, în punctele ei cele mai dramatice. *Nunta* ar însemna contopirea, sinteza a două entități pe care poetul tinde să le apropie, iar imposibilitatea realizării acestui deziderat dă naștere la *tensiunea* lirică maximă. Astfel, *nuntirea,* ca un act împlinit între entități opuse, îi apare poetului imposibilă, iar poezia pe care o vizează nu poate fi rezultatul unei asemenea realizări decît la nivelul aspirației. Rămîne mereu nunta neconsumată, *nunta-ecuație* ca punere în dilemă a „rețetei" creației. În *Oul dogmatic,* Ion Barbu are viziunea opririi în loc a timpului mitic, o conservare a Creației la treapta de ceremonial în care „personajele" nunții sînt prezente, sînt de față, fiecare cu locul său bine definit, fără însă a trece la consumarea *raportului* pentru care au fost invocate. Nunta rămîne deci o emblemă închisă în limpiditatea hermetică a Oului. Ce devine creația poetică în cazul unei astfel de optici ? Nimic altceva decît o rememorare rece a acelui timp originar, o privire „înfiorată" prin „arcanele" translucide ale mitului, un *ochian* întors.

Prin intelect, Ion Barbu urmărește reducția și eliminarea formelor materiale pînă la înghețul spiritului. Este căutată amiaza gîndului, cînd corporalitatea se reduce la bidimensionalitate, absorbindu-se, „topindu-se", „înecindu-se" și epurîndu-se hieratic de „pata infernului" carnal. Saltul in transcendent este fundamental, contingentul fiind purificat prin reducție :

„O, ceasuri verticale, frunți tîrzii !
Cer simplu, timpul ! Dimensiunea, două ;
Iar sufletul impur, în calorii,
Și ochiul, unghi și lumea-aceasta — nouă".

Viziunea este plană, precum în iconografia bizantină. Lumea corespunzătoare acestei etape se sublimează lăuntric într-o efigie închisă, suficientă sieși. Autodevorarea grotescă a lui Hogea Nastratin este implicită ca fiind depășită într-o fază anterioară. Închiderea în sine exclude orice tentativă a realului, sensul ascendent astral fiind recucerit prin asceza „Slăbitelor Fețe" :

„Dogorea, podoaba : răsfețe
Un secol cefal și apter.
— Știu drumul Slăbitelor Fețe,
Știu plînsul apos din eter."

„Temnița în ars, nedemn pămînt" (purtătoare de ciclu și temporal) va fi înlăturată, pentru a fi posibilă ascensiunea purificatoare prin spirit, reintegrarea în unitatea spirituală a lumii :

„Un gînd adus, de raze și curbură
(Fii aurul irecuzabil, greu !)
Extremele cămărilor de bură
Mirat le începea, în Dumnezeu".

Ruperea de contingent și zborul în eter corespund unei acute abstractizări, toate piesele din ciclul *Joc secund* fiind niște *pasteluri* intelectualizate, niște stampe hieratice fixînd frînturi gnomice. Așa, de exemplu, *Lemn sfînt, Legendă, Steaua imnului, Margini de seară, Poartă* care în sine nu sînt lirice (necorespunzînd unei explozii a sensibilității), dar al căror lirism este *deductibil* prin descoperirea gnomismului conținut. Ciclul de poeme scurte din *Joc secund* aparține unor încercări deliberate (mai ales la nivel *sintactic*) de a converti actul poetic la operațiile stricte ale intelectului pur, ceea ce a dus probabil, la negarea și ocolirea lor de către critică. Poezia de aici se salvează, însă, prin ekstaza impregnată fulgurant în răceala frigidă a corsetului sintactic. Viziunii increatului îi este asociată ipostaza androginică a lui Mercur. În *Aura* ni se divulgă imposibilitatea nunții intelectuale, întrucît Androginul, suficient sieși, rămîne într-o stagnare irelevantă pentru condiția umană, care nu poate exista în afara căldurii afective :

„Mire, văzut ca femeia
Cu părul săpat în volute,
De Mercur cumpănit, nu de Geea,
Căi lungi înapoi revolute ;

La conul acesta de seară,
Cînd sufletul meu a căzut
Și cald, aplecatul tău scut
Îl supse, ca pata de ceară,

Crescut, între mîini ca de apă,
Ce lucru al tainei cercai ?
Sub verdele lumilor plai
Arai o lumină mioapă."

Intelectul este steril, astfel că nunta nu se „sărbătorește", sărindu-se peste această treaptă ca ineficientă. Riga Crypto, simbol al intelectului (atrofiat ca uman), se *manifestă* malign la contactul cu Soarele revelator... Orice exces în cercul lui Mercur duce la degradarea umanului ca afect, or inițierea trebuie să se facă în *sfera emoținală*. Lipsa oricărui sentiment e a-umană. Lapona Enigel merge spre Soare pentru a-și manifesta umanitatea în toată plenitudinea ei. Inițierea trebuie să aibă loc totuși în cadrul ciclului solar și nu prin sustragerea în increat. Umanul trebuie împlinit în el însuși.

Inițial, matematicianul Dan Barbilian, încorsetat de Mercur (abstracția cifrei sub care se afla înainte de a se manifesta ca poet), se abandonează spontan freneziilor vitale, perioada primă de elanuri neitzscheene presupunînd, în subtext, o fugă de roata sterilă a Intelectului. Dionysiacul apare ca o baie de senzualitate, o dorință hyperioniană de afect, de viață și moarte contopite într-o beție cosmică. Euforia panică a regnurilor cuprinse de extazul dionysiac nu-i decît o cale de abandon în teluric, cerută de refringența intelectului, un mod de a palpa universul material pentru o recuperare a sa în latura umană, negată de sterilitatea intelectului matematic. Dionysiacul se manifestă însă exacerbat pînă la perversiune, astfel că *personajul eteroman* (însuși poetul)

trebuie să se salveze în contrariul erotismului dezlănțuit — în asceză și lege morală : luminozitate și autocontemplație. Numai lumea orientală ar corespunde prin liniștea sa interioară și calmul atemporal *solarității* armonioase spre care tinde temperamentul dionysiac congenital al poetului. Astfel, nu e deloc întîmplător că ciclul *Isarlîk* era așezat la sfîrșitul volumului *Joc secund*, încheind ultima treaptă inițiatică a lirismului barbian. Faza solară trebuie să le nege pe celelalte, fiind în același timp sinteza lor. (Și dionysiacul și cercul lui Mercur duceau la o degradare a umanului.) Dionysiacul (anterior anului 1920) reprezintă polul opus față de viziunea solară din *Isarlîk*. Între dionysiac și orientalism se poate urmări direct cronologic o anumită *biografie interioară* a poetului. Solaritatea orientală (ekstaza și legea morală) presupune anterioritatea ipostazei dionysiace, întrucît poetul va proceda prin excludere. Negarea poemelor, aparținînd primei faze de creație poetică, era dictată și de doza bună de biografie reală conținută în experiența veneriană. Renegîndu-și prima fază poetică, Ion Barbu își refuza senzualitatea congenitală, cercul lui Venus, sub al cărui semn însîngerat se afla. Programatic se va îndrepta spre mirifica lume orientală, retrasă în sine și suficientă sieși, afirmînd în același timp umanitatea plenară. Cercul lui Mercur va patrona însă în subtext toate aceste experiențe. Lucrînd prin eliminare și reducție, la sfîrșit, poetul va refuza faza veneriană, va inventa un program poetic nou („Din ceas, dedus...") pentru o lirică așezată exclusiv sub auspiciile lui Mercur, dar va încheia inițierea lirică, în mod exemplar, cu *Discurs în fața cetății Isarlîk*, ca o împlinire rotundă, aureolată de „soarele sfînt". Ca act de cunoaștere fundamental, poezia trebuie să stea sub semnul lui Mercur. Aceasta implică o anumită restricție față de uman și trebuie o suplinire în experiența veneriană al cărei paroxism trebuie să fie stins apoi în solaritatea atemporală. Inițierea extatică în „cămara Soarelui" potolește dionysiacul congenital al poetului, redîndu-i transcenderea care-i lipsea.

Ipostaza ultimă se propune ca singura purificatoare prin *umanizarea cathartică*. Dar să revedem mai pe în-

delete această ultimă treaptă inițiatică. Aspirația spre Apollon-Soarele (cum a fost sintetizată în misterul orfic) o întîlnim inițial în vechile religii ale popoarelor orientale. Principiul solar este cultul fundamental la egipteni, care fac din Osiris un reprezentant imanent al Soarelui. Imnul către soare din *Ryg-Veda* ne ilustrează aceeași solaritate primordială (ca unic ax vital al lumii) și la indieni. Invocarea lui Odin de către triburile nordicilor implică tot o viziune solară. Iranienii se închină și ei unui zeu solar, Zoroastru, iar în Tracia cultul solar restabilit de Orfeu (*Arpha*, cel care vindecă prin lumină) este perpetuat de Zamolxe. Grecii au preluat orfismul, revigorîndu-și doctrina solară. Izvorul cultului solar pare să se fi aflat în Egipt, de unde inițiatorii profeți (Moise, Orfeu, Zamolxe, Pythagora) s-au adăpat pentru conturarea învățăturilor lor.

Spre solaritatea orfică tinde continuu și Ion Barbu în ascensiunea sa poetică. În accepția orfismului, Dionysos este apolonizat, figurînd Soarele ceresc al inițiatorilor. Acest Dionysos comprimă viziunea extatică a contopirii Erosului cu Spiritul. Ion Barbu va cînta apariția Nucleului Solar în conformitate cu diferitele trepte inițiatice. În prima etapă, Soarele este izvorul vital, corespunzînd „diviziunii lui Dionysos în peisaj", cum apare în *Dionisiacă* :

„El, el, aprinsa torță al cărei scrum sunteți,
În vinul desfătării, aleargă să vă scalde,
În vinul viu și tare al noii sale vieți...
Mulțimi prinse-în vîltoarea efluviilor calde."

Dezlănțuirea frenetică a regnurilor, elanul dionysiac se petrec sub „pumnalele de lumină" ale „războinicului solar". Spasmul erotic universal este declanșat odată cu *răsăritul* :

„Cînd Cumpăna ridică-în zenit pironul clar
Pe chipul nopții trece un gînd pieziș de ură...
Se scutură întreaga ei grea pieptănătură :
O urnă, sub risipa vîrtejului fugar.

Și dintr-al lunii rece, fierăstruit pătrar,
Belșug de fire scapă, în iederă obscură,
Pe dîmbul zării unde tînjește în armură,
Scăpărător de raze, războinicul solar.

Dar podidit de valul de păr și flori lactee
Cu lung fior trudind din vrajă se descheie.
Greoi, svîcnind în salturi metalicul său trup,
De pletele surpate și dinți și mîini anină :
Și-adînc, la rădăcina fibrosului șurup,
Împlîntă-în țeasta nopții pumnale de lumină."

Solaritatea este favorabilă germinațiilor infinite, nașterilor fertile care fac să foșnească „miile de existențe", închise în plasma telurică. Plămada lumii se umflă, încolțind mereu și mereu, și aruncînd în viață atîtea întrupări. Sub conul de căldură și lumină, materia se îmbată de bucuria exultanței de *a fi*. În toate cele trei trepte inițiatice, Ion Barbu se află mereu sub lumina solară, respingînd nocturnul, ca un domeniu al demoniei și spaimei. Odată cu apusul, cadrul se tulbură de înfiripări maligne ce iau locul Zeului-lumină, într-o surdă luptă pentru supremație :

„Un soare fără spițe de raze, spre apus,
Părea un ochi cu fire umplut, și cu obidă ;
O brîncă înnorată lupta să ni-l închidă.
— Apoi, tihnita noapte a muls opal de sus.

În trînta pătimașă, în strîngerea virilă,
S-au frămîntat oțeluri cu așchii de șindrilă,
Și lupta geme încă prin aburii lăsați.

Iar sus, urcînd, movilă, prin negurile plate,
Morți goi, ce-în sfori de sînge stau cobză înnodați,
Se-întorc la orbul lunii căscînd din beregate."

Oricum, panteismul inițial al poetului reprezintă încă o căutare a adevăratului Dionysos-Apollon, fiindcă orgia dionysiacă se întîmplă sub auspiciile lui Dionysos-Bachus.

Elanul dionysiac se realizează prin negarea umanului : regnurile în propulsie euforică se amestecă, unificîndu-se. Erosul sub acest aspect nu e decît o ipostază atrofiată, coborînd individul la starea de animalitate difuză, la negarea oricărei identități umane. Orgia dionysiacă este demonică (și nu solară), despărțind umanitatea de afect, prin *topirea* nediferențiată în Erosul primordial.

Tot sub „dominația triumfală a Soarelui" are loc și inițierea propriu-zis intelectuală, cea mai „adîncă mătanie" fiind făcută „norului violaceu" sub a cărui oblăduire stă și „dansul planetelor exterioare" :

„Mătanie adîncă,
Îndoită încă
Norului violaceu,
Fumat lung de soare,
La ziua-în vărsare,
Cînd pipăie sufletul meu."

Lumina inițiatică e însă alta decît căldura vitală. „Soarele-dublu, apos" este Soarele cunoașterii („Rotit de două ori la mărul-soare / Ca șarpele pe muzici înnodat") cu semnificații hermetice, ceva mai dificil de revelat. Cunoașterea esențială a ordinii conjugate a universului se face prin intermediul Oului care conține în sine viața și moartea („palat de nuntă și cavou"), simbolizînd prin gălbenuș „icusarul" Soarelui, în care se află „a morții frunte". Inițierea se face *în* Soare și *prin* Soare. Către Soare se îndreaptă, ca o persephonă caricată și „lapona mică, Enigel", pornind din „țări de gheață", unde se află „urgisită", ca și „Banchizele" pornite spre dezgheț. Ea parcurge ciclul neabătut, din Nordul înghețat al ideilor către sudul animat de „sufletul-fîntînă", trebuind să treacă prin primejdioasa ispită a regatului lui Crypto, care o îmbie la stagnarea în lumea de jos, în Hades. Ca principiu masculin, în sine neroditor, Crypto ar vrea să-și extindă imperiul și asupra fecundității solare. Dar superioritatea revine acum principiului feminin, singurul capabil să reziste discului solar, experienței umane finalizate. Însoțirea cu Riga Crypto ar însemna oprirea în

imperiul subteran al lui Pluto, damnarea la sterilitate, la „vecinic tron de rouă". De aceea, invitația „regelui-ciupearcă" o surprinde pe Enigel și o înspăimîntă ca orice act demoniac :

„Rigă Crypto, rigă Crypto,
Ca o lamă de blestem
Vorba-în inimă-ai înfipt-o !
Eu de umbră mult mă tem..."

În apărare, lapona își evocă polul originar, care în glacialitatea sa încremenită „visează" extaziat „greu taler scump, cu margini verzi". Dar Enigel se dezvăluie lui Pluto-Crypto și pentru a se feri de efectul nociv al chemărilor lui, de teamă să nu-și uite (abandoneze) destinul solar, precum Persephona își reamintește originea prin invocația fratelui său, Dionysos :

„Mă-închin la soarele-înțelept,
Că sufletu-i fîntînă-în piept
Și roata albă mi-e stăpînă
Ce zace-în sufletul-fîntînă.

La soare, roata se mărește ;
La umbră, numai carnea crește
Și somn e carnea, se desumflă,
— Dar vînt și umbră iar o umflă..."

„Carnea" înseamnă aici visul bolnav, romantic, fără finalitate în cunoaștere, lipsit de afectul solar. Aspirația vitală a laponei se îndreaptă spre Dionysos-Soarele, recăpătîndu-și esența divină. Prin acest dialog inițiatic, o nuntă se petrece însă involuntar. Crypto este surprins în afara ținutului său, așa cum cîntatul cocoșului ar surprinde un duh malign pe căi prea îndepărtate de propriu-i sălaș. Ceea ce se întîmplă acum nu este nici moartea, nici nebunia regelui subteran, ci acesta, prin *oglindirea* brutală a Soarelui în el (așa cum am mai spus), își dezvăluie „ascunsa inimă". Soarele îl *descifrează* deci,

scoate la lumină ceea ce era *criptic* în el, îl de-criptează. Deoarece nu voia să se manifeste, prin această *aventură* bruscă, Crypto se metamorfozează în forma unei făpturi degradate. El rămîne să împărățească într-un regn ce nu mai e veșnic (deci criptic), ci supus ciclului, dar nu în împărăția solară, singura capabilă să recupereze arhetipurile puse la încercare prin întrupări repetate, ci în cea a întunericului și a vrăjilor (lumea lui Pluto). Crypto s-a transofrmat deci într-o făptură malignă, diavolească, înseriindu-se alături de alte făpturi demonice. Sensul invers al Luceafărului constă deci în superioritatea principiului feminin, solar, în dauna celui masculin germanic (sintetizînd cele două interpretări — exterioară = exoterică și interioară = esoterică — ce pot fi date poemului). Opunerea principiului demonologic occidental, inferior deci față de cel solar (uman), ne introduce deja în ipostaza Orientului extatic barbian. Soarele ne deschide poarta cetății izbăvite, „Isarlîk". Este ultima treaptă posibilă :

„Uite, ia a treia cheie,
Vîr-o-în broasca — Astartee ! —

Și întoarce-o de un grad
Unui timp retrograd,
Trage porțile ce ard,

Că intrăm
Să ospătăm
În cămara Soarelui
Marelui
Nun și stea,

Abur verde să ne dea,
Din căldări de mări lactee,
La surpări de curcubee,
— În firida ce scîntee,
eteree."

De aici, ni se deschide revelația ultimă asupra universului și lumii. „Aburul verde" reprezintă *treapta metafizică*, corespunzătoare inițierii solare. (Astrologic, aurul simbolizează Soarele care este galben. După știința optică, culoarea *verde* este o sinteză a *galbenului* și a *albastrului*. Albastrul ar fi culoarea intelectului, a oglindirii pure a Spiritului.) Logosul solar este recuperabil pentru Ion Barbu în viziunea extatică a omului oriental, opus astfel „sufletului gotic" occidental. Autocontemplația extatică a omului oriental devine pentru poet un etalon perfect de umanitate solară. „Alba" Isarlîk dăinuind atemporal „la mijloc de Rău și Bun" constituie ultimul Eldorado liric al pelerinului Orfeu. Figurînd un spațiu uman suficient sieși „într-o slavă stătătoare", cetatea solară vine să încununeze nostalgia de „mîntuire" a unui veșnic neîmpăcat. Umilința metafizică imensă și sentimentul cosmic atît de puternic al orientalului, săvîrșesc catharsisul inițiatic. Contopind afectul cu intelectul într-o viziune extatică, poetul se împacă în „Soarele Consolator" al „înfăptuitei liniști EL GAHEL", după cum se confesează în final în *Discursul în fața cetății Isarlîk* („Încheiere"). Ciclul inițiatic se închide hieratic, consacrînd astfel „starea de geometrie și deasupra ei extaza", ceea ce poetul și-a propus programatic. Tonul solemn se încarcă de o nostalgică tristețe, întrucît „încheierea" pecetluiește „ieșirea" din tărîmul Poeziei :

„Eu, sub piatra turcă, luat de Isarlîk,
La o apă albă întru — bildibîc !

Fie să-mi clipească vecinice, abstracte,
Din culoarea minții, ca din prea vechi acte,

Eptagon cu vîrfuri stelelor la fel,
Șapte semne, puse ciclic : EL GAHEL."

Figura geometrică desenată de poet pe ultima filă a volumului *Joc secund* (heptagonul sacru) indică întoarcerea definitivă spre „Visul Dreptei Simple" al Greciei alexandrine. Ion Barbu și-a construit rotund viziunea ternară a lirismului, considerîndu-se împăcat în „apa albă" a Isarlîkului, însă aceasta era o împăcare temporară. Chiar

dacă „înfăptuita liniște El Gahel" (împăcarea prin pacea interioară, autocontemplația ekstatică) i se pare posibilă, va reveni mai tîrziu (în „Cuvînt către poeți" — 1941) și va nega șansa mîntuirii prin Poezie. În orice caz, cu ultima poezie a ciclului inițiatic, poposim din nou în spațiul geometric al „ultimei Grecii", „tăiate" de „săbiile trase la Alexandria".

În toate cele trei ipostaze, Barbu a tins în mod constant către o viziune ternară a Greciei (dionysiacă, arheologică și alexandrină). Din punct de vedere tipologic, astfel „elenismul" devine o modalitate categorială de existență, implicînd acceptarea unei anumite colaborări cu realul, ca și în postulatele noului umanism. Un sens canonic al existenței, apropiat de asceză, prin lege morală strictă. Trebuie înțeles că Barbu nu s-a oprit totdeauna la acel „elenism de decadență", faza crepusculară a spiritualității grecești (alexandrinismul), ci el a tins către momentul atemporal de constituire a Eladei clasice. „Elada" anistorică e asimilată în culturile moderne drept un etalon al perfecțiunii. Astfel „elenismul" devine un *stil*, cel mai înalt posibil, oferind modelul metafizic eliberator spre care tînjesc culturile europene tinere. Tipul de umanitate, conturat prin această perspectivă (înțelegînd existența printr-o manifestare de tip imanent, de încorporare a divinului în real), este singurul capabil să realizeze *unitatea perfectă a universului*. Omul clasic este solar, simțind bucuria plenară a existenței. Spre această solaritate orfică a tins mereu lira poetului Ion Barbu. Într-o lume perfectă, ca aceea a grecilor, sentimentul cosmic era închis în ceremoniile sacre ale misterelor, ca și la egipteni, care au tot o viziune solară asupra lumii. În Barbu însă există un om oriental, (bîntuit de o frică metafizică teribilă !), a cărui tensiune transcendentă e atît de oprimantă, încît devine neliniștit în absența unui catharsis. Sinteza intelectual-senzuală a grecilor a fost totdeauna liniștitoare pentru omul modern angoasat. Această *Angst* începe de fapt în romantism cînd, prin explorarea magiei, individul are o percepție mai acută a propriului eu. În creația poetică a lui Ion Barbu, viziunea tragică a „ultimei Grecii" încearcă să fie negată mereu

de starea echilibrată clasică. Nastratin Hogea rămîne izolat în autofagia grotescă pentru care a optat.

Îmbinînd clasicismul cu romantismul, abandonînd aventura de cunoaștere senzorială (cercul lui Venus) pentru aceea intelectuală (cercul lui Mercur), Barbu tinde către o viziune unificatoare, orfică. Alte avataruri nu sînt posibile. Sondajul barbian este unic, pe căi precise și tragice, ca și la Rimbaud. Prin construcția sa poetică atît de omogenă și corectă, Ion Barbu străbate o aventură singulară ; el pleacă de la senzorial, sublimîndu-se în asceza narcisică de tip oriental pentru a se opri în solaritatea orfică. Ciclul apare închis deși există unele momente de ezitare cînd opțiunea este ambiguă. Dar tocmai în aceasta constă valoarea experienței barbiene, în *tensiunea latentă* conținută permanent în discursul liric.

Prin setea de perfecțiune și echilibrul geometric, Ion Barbu e un neoclasicist. Suflul inspirației și esoterismul îl apropie de sacralitatea conferită poeziei de marele romantism. Apolinic prin formă și romantic prin viziune, poetul realizează într-o osmoză originală tipologia creatoare a unui renascentist modern. Temperamentul dionysiac, vizitat adesea de vise mistice (reziduri ale unei reprezentări congenitale, ca și în cazul lui Pascal) și geniul matematic, colindat de frigul abstracției, fac din Ion Barbu o personalitate barocă, revărsată în spații disjuncte, deocamdată greu de fixat într-o imagine statică.

PERSPECTIVĂ

Locul lui Ion Barbu apare singular în literatura română, ca și în aceea europeană. (E întristător faptul că poezia barbiană nu a fost difuzată la timp, pentru a fi înglobată la locul ce i se cuvine în evoluția lirismului modern. După cum am mai spus, cartea de sinteză a lui Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik* — apărută în 1956, nu-l cuprinde așa cum ar fi trebuit, după cum nu-l cuprinde nici pe Lucian Blaga...). Experiența sa poetică prin *construcția deliberată* ce și-a impus este unică. Nu cunoaștem un alt poet care să fi îmbinat într-o *sinteză lirică,* atît de concentrată, conceptualitatea cea mai abstractă cu inspirația cea mai spontană. Între cele două extreme (deși Barbu a teoretizat continuu conceptul unei poezii „deduse din ceas“) ni se relevă o traversare abruptă a lirismului dintotdeauna. Într-o „aplicare“ fulgurantă asupra poeziei (Ion Barbu, pe numele adevărat Dan Barbilian, s-a născut la Cîmpulung Muscel, la 19 martie 1895. A studiat matematicile în țară și în Germania, profesîndu-le apoi cu o autoritate recunoscută la Universitatea din București, pînă la sfîrșitul vieții, la 11 august 1961. Pentru a-i da o replică lui Vianu, care-i ironizase o „încercare literară“, pe cînd erau liceeni, Ion Barbu a abordat poezia, venind dinspre matematici. În aproximativ zece ani, geniul său și-a subsumat și acest domeniu, epuizîndu-l. Încercarea la care l-a supus Vianu a sfîrșit prin capitularea acestuia din urmă, în momentul consacrării monografice a poeziei barbiene. Ca și Rimbaud, după aceea, Ion Barbu a renegat ginta poeților, susținînd că tentativa lor nu este „mîntuitoare“ pentru Ființă), autorul *Jocului secund* a configurat un lirism omogen, abstras oricărei degradări confesive, instruind despre lucrurile esențiale. S-a spus că poezia sa ar fi mai puțin *lirică* din cauza discursului filosofant (în prima fază) și a anecdoticului (din etapa orientală). Problema este pusă fals, sau este pusă printr-o raportare reductivă. Într-adevăr, ***interiorizarea*** eului ar constitui prima probă de modernitate în manifestarea lirismului. Lirica lui Ion Barbu are, însă, în vedere, în primul rînd, *gnomismul* fundamental implicat în Poesis. Empirismul eului confesiv romantic (e vorba de romantismul exterior, de gesticulație) este exclus cînd se țintește către *depersonalizarea* oraculară a actului poetic. Altfel, discursivul este inerent romantismului de cunoaștere, care se folosește de scenarii analogice în reprezentarea intuitivă a lumii. Nimic *personalizat* aici, în sensul unei inițieri universale și eterne. O viziune revelatorie asupra ordinii din univers nu poate fi decît metafizică. Treptele poetice ale accesiunii inițiatice barbiene au la origini, însă, un concept geometric asupra legilor ce guvernează unitatea Universului. Nimic arbitrar nu se admite aici. De aceea, față de eșuarea în neant a poeticilor moderne cu punctul de limită Mallarmé (găsit de Hugo Friedrich), Ion Barbu va propune o rezolvare originală, pozitivă, a raptorurilor umanului cu Insondabilul. Umanul se absoarbe în Arhetip, reintegrîndu-se în unitatea primordială a lumii. Dobîndirea stării de permanență a arhetipurilor s-ar realiza numai prin revenirea (sau mai exact prin oprirea) la ***increat.*** Latența *germenilor virginali* păstrează în sine posibilitatea vieții și a morții, într-o ipostază pură, originară, în afara ciclului. Această aspirație spre *puritatea increatului* străbate în permanență poezia lui Ion Barbu, punctîndu-i originalitatea în cadrul lirismului european. Singurul poet de care poate fi apropiat este Arthur Rimbaud. Dar virtualitățile fulgurante ale acestuia au fost transpuse de Ion Barbu *în act.* Deși s-a *vrut* un Hermes restrictiv, creînd deliberat în refuzul inspirației, nici o etapă a creației poetice barbiene nu se află în afara Logosului. El

însuși, uluit de diversitatea viziunilor oarecum disparate, și-a organizat geometric cartea, retezînd aici o coloană (eliminarea etapei dionysiace), reunind dincolo două creste (Somnul și Moartea în viziunea orientală) și extirpînd orice era pitoresc și accidental (în etapa poemelor hermetice propriu-zise). Unitatea acestui efort de integrare și construcție, prin Poezie, se lămurește perfect într-o contemplație ascensională. Altfel, ai impresia „fragmentismului" și a disjuncției, cum apreica Tudor Vianu.

Originalitatea poeticii lui Ion Barbu, decelabilă în primul rînd în substanța sa, după cum am arătat, se relevă și în formă. Reforma în *sintaxa poetică* se leagă preponderent de folosirea Verbului, ca și la Mallarmé. *Selecția verbală* acționează la Barbu restrictiv, de aici eliminarea poemelor de început ca „decurgînd dintr-un principiu poetic elementar". Cuvintele trebuie folosite pentru valoarea lor *originară,* recăpătîndu-și puterea de logos din momentul în care *numirea* este simultan *creație.* Reforma lui Ion Barbu e mai importantă decît tot ce s-a făcut în poezia română, cu excepția lui Eminescu, în această direcție. (Nu este nicidecum vorba de „neîncrederea" în cuvinte a poeților moderni, ci de *re-crearea orfică* a acestora). Cuvintele s-au uzat prin întrebuințare, pierzîndu-și semnificația poetică și tocmai pe aceasta trebuie s-o refaci. Eliminarea a tot ce este accesoriu ar fi un prim criteriu. Nu există poet, din acest punct de vedere, să fi spus mai mult în atît de puține cuvinte, cum atrăgea atenția Vianu. Readucînd în poezie materia abstractă poetul vrea să reconstituie *situarea ontologică* a limbajului originar. (Explicația dată lui Vianu că „stîngi" nu are un sens derivat din matematice, ci pe acela, mai arhaic, de „sinistre", este edificatoare). Latențele gnoseologice ale sintagmelor lirice trebuie redescoperite. În altă ordine, Barbu a vrut să excludă *oralitatea* din poezie, (aceasta este o plagă ce se întinde, cu excepțiile clasice, cam peste întreaga literatură română, indiferent de genuri) opunînd „individualizarea noțională a cuvîntului" aceleia „fonetice a versului". Poezia, ca și matematica, este în viziunea lui Ion Barbu *un gen scris,* de aici formula originală și inspirată ce trebuie construită

pe cale cerebrală. Și în sintaxa poetică, ca și în formula matematică, Ion Barbu a urmărit acest principiu. Scriind poezie, poetul are în vedere o anumită *invarianță* a dozajului verbal (raportată la *vers* și nu la cuvînt), care conserva o constantă individualizatoare a discursului. (Pentru a puncta diferența dintre verb și substantiv, care ilustrează o deosebire de raporturi dinamice, Barbu va folosi cît mai rar verbul). Ridicarea la Viziune se realizează prin cuvîntul august (rostirea înaltă), precum în teorema sigilată a geometrului. O destindere a arcului concentrat al versului barbian ar oferi desigur șansa unei mai mari clarități, dar aceasta i-ar răpi timbrul specific (ceea ce-a demonstrat Ion I. Cantacuzino, care a încercat, în exegeza sa, să desferece lacătele mesajului poetic al lui Ion Barbu). Răpind însă concentrarea și „poleiala fonică", versul ar deveni lax, nemaitransmițînd latența enigmatică de mai înainte. Hermetismul formal al poetului se realizează prin reducție și eliminare, ca și în cazul lui Gauss (pentru matematici), despre care a vorbit, autodefinindu-se. Polivalența semantică, remarcată în poezia lui Ion Barbu (ceea ce ar face-o *obscură,* și nu *hermetică),* de aici vine. Expresiile nominale sînt preferate celor verbale, pentru a marca stabilitatea conceptuală, *mișcarea inițiatică* ce se urmărește continuu. (În prima parte a poeziei *Uvenderode,* de exemplu, lipsește verbul cu desăvîrșire, tocmai pentru a ilustra eleatismul viziunii conceptuale, în timp ce, în partea a doua, verbul capătă preponderență față de substantiv pentru a izola momentul dinamic al mecanicii erotice). Temporalitatea caducă se dizolvă în efemeritatea mișcării, în timp ce Ideile se nominalizează într-o încremenire monadică, identice în sine. Abstragerea în spirit transpare din hieratismul expresiei. În sintaxa poetică a lui Ion Barbu se concentrează întreaga *aventură* a limbajului poeziei moderniste. Desfacerea sensurilor este înceată și dificilă. Revelația nu trebuie însă să urmeze unei decorticări complete a discursului, ci trebuie să se realizeze prin *coparticipare intuitivă,* păstrîndu-se fondul misterios al inițierii. Ion Barbu este un *poet închis,* care-și refuză căile de acces dionysiace, situîndu-se direct lîngă esențe

(fără a exterioriza cucerirea lor), față de Lucian Blaga care rămîne *deschis,* prin concepția tragică asupra destinului creator al omului în Univers. Așezat în piscul cel mai înalt al contemplației, inițiază senin, eliminînd reziduurile acumulate anterior. Astfel, baricadat în lirismul său axiomatic și oracular, se refuză cu indiferență imitației, fiind un etern izolat. Gestul său liric singular, chiar dacă ademenește, nu poate face școală, căci în lirica noastră, filonul barbian s-a epuizat pe sine însuși cu un umor nastratinesc. Doar dacă poate fi vorba de o modă — acesta apare artificială și trucată. Imitația fără substanță este o haină ce îmbracă numai vîntul ; chiar și atît fiind prea mult. Tinerii poeți, care rimează la modul barbian, rămîn fără blazon. Prin aceștia nu se realizează saltul calitativ în poezia actuală, întrucît epigonismul e revolut. Barbu e un semn spre care se poate privi, dar nu un loc pe care să te poți odihni pentru un nou drum. Față de Blaga, care va fi mereu un *catalizator liric,* Barbu va fi un *inhibitor ;* unul va avea continuatori, celălalt — numai epigoni.

1965—1970

ADDENDA

POETICA LUI ION BARBU * ?

1.1. Așa cum susține Hugo Friedrich vorbind despre Mallarmé, putem afirma că Ion Barbu intră în *categoria poeților neasimilați.* Prin sistemul de abateri de la normele discursului tradițional, prin funcția autonomă a semnificatului și prin dezarticularea sintaxei, acești poeți îndeplinesc o adevărată „revoluție", mutînd coordonatele tradiției literare.

Aflat pe o traiectorie favorabilă unui impact de profunzime, Ion Barbu incită în permanență *starea poetică românească* la confruntarea cu sine și cu poezia continentală modernă. Această confruntare esențială se realizează în două direcții. Pe de o parte, critica este tentată mereu să cuprindă într-o formulare definitivă discursul poetic barbian spre a cîștiga pariul cu „încifrarea" funciară a unui asemenea lirism, iar pe de altă parte, poeții mai vechi sau mai noi, ce i-au urmat lui Ion Barbu, înfrigurați de frisonul poeziei absolute, încearcă să exploreze insulele geometrice și promontoriile exotice ale itinerariului parcurs de maestru.

1.2. Deși un poet greu de asimilat de către public și chiar de către critică, prin metoda sa textualistă, Ion Barbu a creat în poezia interbelică un cîmp de tensiuni infinit mai fecund pentru evoluția poeziei românești decît oricare dintre contemporani. Aici începe paradoxul dublei neasimilări a demersului poetic barbian. Faptul că

* Text scris în 1978, la apariția lucrării lui Dorin Teodorescu, *Poetica lui Ion Barbu* (Scrisul românesc, Craiova) și rămas inedit.

publicul este, în general, puțin înclinat să se acomodeze cu un asemenea discurs dificil aparține incapacității criticii de a oferi la timp acele *interpretări,* apte să înlesnească schimbul de mesaje între poet și publicul său. Absența unor „lecturi" critice cît mai variate a întîrziat procesul de *familiarizare* a lectorului, neobișnuit cu limbajul atît de „insolit" al acestui discurs. Altfel spus, decodificarea poeziei barbiene nu s-a realizat la timpul oportun nici în *spiritul,* nici în *litera* sa. A funcționat, în schimb, un mecanism de respingere quasitotală (cu excepțiile venerabile, Călinescu și Vianu), alimentată în diferite moduri pînă mai de curînd. Faptul că poetica aceasta aparține filonului hermetic al poeziei europene moderne, a pus în încurcătură pe toți glosatorii, care s-au temut să discute serios această „încadrare", consumîndu-se multă energie critică în acțiunea invalidării lirismului barbian pe motivul „încifrării". Această reacție, explicabilă, de altfel, prin *contextualitatea* istorică a receptării, nu ocolește în întregime pe nici un interpret. Dorin Teodorescu se complică și el, „acuzînd" poezia lui Ion Barbu pentru vini imaginare, intrinseci metodei hermetice. S-ar putea afirma însă că demersul critic al lui Dorin Teodorescu, beneficiind de etapa anterioară *explicativ-analitică,* se înscrie în linia unei *abordări polemice,* necesare pentru escaladarea ultimei trepte exegetice, aceea a interpretării totalitare. Cînd vorbim de etapa explicativ-analitică, ne referim la acel stadiu, depășit deja, al comentatorilor parțiali, stadiu de tatonare și de familiarizare a publicului cu sistemul de simboluri și semne hermetice cuprins în universul imaginar al poetului. Aici Dorin Teodorescu nu prea citează contribuțiile anterioare, limitîndu-se să polemizeze în subtext cu acestea, fără a le depăși, după cum vom vedea. Situația este paradoxal-ambiguă ; cercetătorul polemizează cu exegeza de pînă acum, avînd aerul că polemizează cu poetica barbiană și invers. Din această ambiguitate se creează o confuzie dublă. Nu se înțelege dacă criticul respinge „estetismul" lui Ion Barbu sau critica estetizantă. În altă ordine, deși neagă exegeza lui Vianu, Dorin Teodorescu își întemeiază toată demonstrația pe ideile aces-

tuia ; deși pare să refuze interpretările existente în legătură cu poemele importante ale lui Ion Barbu, nici nu propune altele fundamental noi.

1.3. În finalul cercetării sale, Dorin Teodorescu afirmă polemic că «opera atît de restrînsă ca volum a lui Ion Barbu a „beneficiat" de *numeroase referințe parțiale,* fie conținutiste, fie formaliste, apologetice ori defăimătoare. Este ciudată și totodată instructivă — ca prilej de reflecție — împrejurarea că „gestul închis" al lui Ion Barbu a dat naștere unei extraordinare diversități în numirea sensului său, încît, trecînd astăzi de la Eugen Ionescu la Ștefan Aug. Doinaș, de la Ion I. Cantacuzino și Lucian Boz la Al. Paleologu și Cezar Baltag, de la Nicolae Iorga la Marin Mincu, nu poți ocoli impresia că el seamănă mai mult cu *o provocare a „interpreților" să se exprime,* să se dezvăluie, chiar fără voia lor» (s.n.). Observația este interesantă și adevărată ; orice operă stîrnește pe interpret sau mai exact *activează subiectivitatea interpretului* și vorbind despre literatură, vorbim negreșit despre noi înșine prin intermediul literaturii. Indiferent că e sau nu hermetică, (de la un punct acest lucru nu va mai interesa pe nici un interpret), opera lui Ion Barbu va provoca mereu noi ipoteze critice și va coagula sensuri pluridirecționale, în funcție de opțiunile contextului socio-cultural în care se va situa subiectul receptor. Dar altceva trebuie să reținem din citatul dat. Dorin Teodorescu acuză pe drept — așa cum reiese din sublinierea noastră — „parțialitatea" abordărilor critice anterioare. Aici ar fi mult de discutat pentru a justifica necesitatea unor asemenea demersuri parțiale, dar nu acest lucru ne interesează acum, ci altul. În fond, metoda cercetătorului ultim este la fel de „parțială" ca și celelalte. Analiza poeticii barbiene cu prespectiva oferită de cercetarea *doctrinei hermetice* a neoplatonicilor nu mi se pare deloc prea nouă. Vianu, Călinescu și alții au bătătorit deja același drum și Dorin Teodorescu citează și el la fel pe Plotin și *Corpus Hermeticum,* pe Paracelsus și pe Julius Evola. Cu o erudiție esoterică reală, exegetul cercetează toate implicațiile poeticii hermetice, făcînd

disociații utile între „poezia pură și hermetism", abordînd din nou „problema poeziei dificile" cu „relația dintre ermetism și dificultate" (după ce noi disociasem între „hermetism și obscuritate") și fixînd teoretic „limitele" „sintezei ermetice". Chestiunile nu sînt deloc noi, doar discutarea lor e făcută cu mai mult aplomb și cu mai multă implicare „ocultistă", nuanțîndu-se cîteva aspecte modelatoare ale doctrinei hermetice.

2.1. Polemizînd cu Ov. S. Crohmălniceanu, care ar include *jocul secund* la experiența poeziei pure, Dorin Teodorescu susține că „poezia ermetică și poezia pură nu sînt deci același lucru, iar în raport cu esența orientării barbiene, primul termen are o mai mare putere de *diferențiere*" (s.n.), optînd pentru afilierea lui Barbu la filonul ermetic. Cercetătorul mai are grijă să specifice în „Cuvîntul înainte" ca „numai *sensul operei* lui Barbu coincide cu ermetismul, cu esența acestuia" (s.n.) ceea ce au demonstrat aproape toți exegeții anteriori. Dar dacă *sensul operei* lui Ion Barbu poate fi interpretat și din perspectiva ermetică, nu e mai puțin adevărat că limbajul acestei opere se revendică perfect de la *tendințele puriste* ale liricii europene din primele decenii ale secolului XX, astfel că dichotomia purism/ermetism are un rost secundar, strict polemic. În realitate, poetica lui Ion Barbu se integrează perfect căutărilor disperate ale poeticului de a sincroniza cu dezvoltarea științelor exacte în secolul XX și de a răspunde, astfel, întrebărilor noului „umanism matematic". Doctrina hermetică este „explorată" acum din nou de către poeți, întrucît corespunde interesului pentru „semne" ce caracterizează epoca modernă. Omul modern este bombardat de mulțimea semnelor verbale și iconice, trăind într-un univers semiotic. Sistemul cultural european se orientează către o reprezentare simbolică a realității și de aici interesul pentru hermetismul medieval. Tipologia culturii, după cum susține Lotman, se modelează *paradigmatic*. Poeticele de început de secol au intuit această direcție a spiritului contemporan și au procedat în consecință. Ar fi însă pueril

să menținem neschimbați *termenii* doctrinei hermetice, atunci cînd analizăm produsele unor asemenea poetice.

2.3. Vorbind despre „noul limbaj" al poeziei, Hugo Friedrich făcea următoarea afirmație : „Interpretarea unui poem modern trebuie să se oprească mult mai răbdător asupra *tehnicii de expresie* decît asupra conținuturilor, motivelor, temelor sale" (s.n.), ceea ce nu echivalează cu un refuz de a analiza semnificațiile, ci indică unde trebuie căutată noutatea metodei poetice moderne care țintește totul asupra semnificantului. Este, însă, adevărat că orice transformare în cadrul semnificantului determină mutații egale în semnificat și invers. Există o interrelaționare reciprocă ce se poate constata prin analiză, fie la nivel formal, fie la nivel semantic. Limbajul poetic nu mai este, în secolul XX, doar un instrument prin care poezia comunică niște conținuturi, ci chiar „conținutul" poeziei ; noua situare, însă, presupune asimilarea tradiției diacronice de către poetica modernă și integrarea acesteia într-un sistem literar ce se oferă „lecturii" sincronice. Dacă „lectura" poeziei moderne are în vedere mai ales modurile de *structurare* ale expresiei, aceasta nu înseamnă decît că ori acestea sînt mai interesante decît conținutul poeziei însăși, ori că poezia a evoluat în mod firesc ca *practică semnificantă*. Ion Barbu reprezintă tocmai sinteza acestor căutări, (fiind ermetic și purist în același timp) încercînd deci să-și asume deliberat ambele laturi ale *semnului literar* și să lucreze asupra lor, avansînd astfel parametrii lingvistici și semantici ai discursului poetic. Dorin Teodorescu înțelege însă cu totul altceva și în capitolul „Sinteza ermetică", reduce poezia la o simplă doctrină esoterică. Deși susține că „din tot ce a scris Ion Barbu se degajă un imperativ al sintezei formale și al depășirii (cuvîntul său preferat este *exhaustiune* — n.n.) realității în gîndire sau a individualității în imaginarea unor figuri pure, prin care se manifestă o libertate creatoare de sens. O interpretare adevărată a operei sale nu este posibilă dacă ignorăm apreciabila ei libertate față de teme (ele pot fi hermetice, neoplatonice, de aparență «mistică») și

față de conținutul nemijlocit al limbajului...", această premisă justă este pierdută însă pe parcursul analizei, căci cercetătorul începe să polemizeze cu adversari reali sau imaginari (critici sau teme ale poeziei) și în loc să investigheze „figurile" poeziei barbiene, este preocupat în primul rînd de inventarierea poemelor care ilustrează cît mai exact „tehnica" de inițiere hermetică.

2.3. Cînd da bibliografia „Cursului de poezie" ținut în 1938, G. Călinescu avertiza asupra pericolelor ce decurg din excesul de erudiție în acest domeniu : „Cu privire la ermetism în general și la tehnica inițierii, alta ar fi bibliografia. Dar este o primejdie. Profanul poate să rătăcească". Dorin Teodorescu, așa cum am spus, este bine informat asupra hermetismului, citînd *Corpus Hermeticum,* pe Giulio Evola cu lucrarea *La tradizione ermetica nei suoi simboli, nella dottrina e nella sua „Arte Regia"* (citită în traducerea franceză), pe A. J. Festugière cu *Hermétisme et mystique païenne* (Paris, Aubier-Montaigne), pe C. G. Jung cu *Psychologie et Alchimie* (Ed. Buchet Chastel 1970), pe Serge Hutin cu *Les Gnostiques* (P.U.F., 1970) etc. Dar, din folosirea exhaustivă a acestei bibliografii specioase, în interpretarea critică, nu rezultă practic o sporire a sensurilor poeziei, ci, dimpotrivă, aș putea zice, chiar o limitare a acestora. Se pare că erudiția, așa cum sugera tot G. Călinescu, se transformă într-un dezavantaj atunci cînd criticul încearcă să identifice nediferențiat „figurile" poeziei cu elementele doctrinei hermetice. Nu cred că avansăm lucruri revelatoare despre poezia lui Ion Barbu prin descoperirea unor asocieri strînse între etapele „creative" ale acesteia și *treptele inițierii* hermetice propriu-zise. Nu știu cît de interesantă poate fi identificarea strînsă a fazelor procesului alchimic *(nigredo, albedo, rubedo)* cu etapele discursului poetic barbian. Termeni precum *solve et coagula, prima materia, solificatio, annominatio, lapis, regio aetherea, consumptie, pneuma, apa mercurială, Aurora consurgens, Athanor, Aiôn, massa confusa etc.* pot institui desigur pe cititorul curios de legăturile dintre ocultism și poezie, dar de aici pînă la a încerca să demonstrezi importanța

lor absolută pentru *sintaxa poeticei* barbiene e cale lungă. Ar însemna să acceptăm ideea minimalizantă că I. Barbu n-a făcut altceva în opera poetică decît să versifice *corpus*-ul noțiunilor hermetice. Chiar dacă acest lucru ar putea fi susținut, printr-un obstinat detectivism ocult, sensurile poeziei nu pot fi reduse nicidecum numai la atît. Textul poetic are cu totul alte legi de alcătuire și o interpretare *critică* adevărată trebuie să aibă în vedere în primul rînd aceste „legi". Eludarea acestora duce la pierderea sensului poetic — singurul care contează. Doctrina și practicile hermetice au fost explorate dintotdeauna în mod secret de poeți care găseau aici unele sugestii fertile pentru lucrarea lor, dar suprapunerea egalizatoare a celor două domenii nu face, în nici un caz, să progreseze poezia. Metoda aceasta nu favorizează interpretarea, căci odată descoperită „cheia" alchimică, iată cît de simplificator traduce Dorin Teodorescu poemul „Riga Crypto și lapona Enigel" : «Trebuie să ne resemnăm cu ideea că acest poem se consumă ca un joc de fantasme, unele umbrite, altele diafane, care se află un timp într-o fericită cumpănă. El are de fapt o dublă mișcare ascendentă și descendentă. Sensul ascendent, nemijlocit legat de cel al întregii opere barbiene, este o discretă distilare a formei subtile, luminoase, chiar dacă sfîrșitul „tragic" o amînă. Astfel, de la carnalitatea lui Crypto ajungem la tărîmul său imaginar, „de rouă" de aici la Enigel — ființa mobilă orientată spre soare — și în fine la visul ei solar. În succesiunea lor aceste trepte seamănă cu cele patru entități hermetice sau „cei patru" din om : *entitatea terestră* (Saturn), *entitatea apoasă* (fluidă, lunară), care este forma subtilă, vie — principiu al luminii eterate difuze în sensibilitate —, o *entitate fluidă mai subtilă,* „corp sau formă ardentă" în care rezidă principiul suflet (sau *anima*) și apoi *entitatea intelectuală,* numită „Soarele și aurul din om"». Furat de lectura lucrării lui Giulio Evola, interpretul o va suprapune poeticii barbiene, fără distanțarea minimă necesară. Perspectiva e în mod fatal îngustă, iar „resemnarea" sa explicabilă și cu totul regretabilă. Călinescu stăruise asupra confuziei metodologice, anticipînd această eroare :

„Ermetismul presupune o conștiință totală a universului, și cea mai bună metodă este nu de a clarifica discursiv fiecare propoziție, ci de a găsi nivelul de la care pornește poetul, nodul vital al gîndirii lui". Numai cu ajutorul informației kabalistice nu putem să ajungem prea departe în interpretarea poeziei lui Ion Barbu (și a *oricărei* poezii !). Cum perspectiva hermetică a fost deja folosită de critica anterioară, rezultatele exegezei actuale nu avansează cu nimic în valorizarea estetică a textelor poetice. Oricînd se pot cita formulări critice întîlnite deja la alți interpreți. Iată una : „secțiunile din *Joc secund* seamănă cu ipostazele neoplatonice ale creației sau, în general, cu *treptele* inițiatice, cu adaosul că o asemenea viziune ce începe prin evocarea sau *reamintirea* lumii de sus înseamnă și o etică a eliberării spirituale treptate" ce conduce imediat la exegeza lui Tudor Vianu. Nu e cazul să mai demonstrăm faptul că aproape toate simbolurile poeziei barbiene au fost discutate și decodificate pînă acum, încercîndu-se o perspectivă *critică*, oricum mai favorabilă poeziei în sine. Deși polemizează cu toți pe marginea poemelor importante („După melci" „Oul dogmatic", „Riga Crypto și lapona Enigel", „Domnișoara Hus"), exegetul de acum nu adaugă ceva cu totul nou.

3.1. Într-o interpretare, de orice gen ar fi aceasta, cum am mai spus, este aproape inutilă erudiția gratuită dacă nu face să avanseze sensurile operei. Universul imaginar al poeziei lui Ion Barbu, se pretează, fără îndoială, la atîtea *excursuri* filologice, filosofice, mitologice, simboliste, textualiste, psihanalitice etc., dar toate acestea sînt bune numai atunci cînd sugerează o perspectivă de cuprindere inedită, *un mod de a unifica materia* poetică. Ne interesează, mai mult, cum capătă *corporalitate* în operă un sistem de semne literare decît istoria doctrinelor esoterice.

3.2. O chestiune importantă ce se ridică după ce ai parcurs lucrarea lui Dorin Teodorescu se leagă, credem, de o posibilă *sociologie* a lecturii. Exegetul dilată termenii antitetici deduși din practica inițierii hermetice și

sugerează o polarizare extremă a raportului emitent/destinatar. De aici pînă la „postularea unui conflict ireductibil intre «lo vulgar» și «lo docto»", între *elite* și masă nu e decît un pas pe care-l face fără să ezite. Totuși, credem că nu „cultura esoterică" lipsește cititorului comun al lui Ion Barbu, ci o *practică a lecturii* poeziei moderne în general. Există o „psihologie a literaturii" și unul din teoreticienii recenți, Norbert Groben atrage atenția asupra acestor minime raporturi : „Autorul și cititorul operelor literare sînt, sub aspect general psihologic, cei doi poli ai procesului de comunicare ; pe scurt : emițătorul și receptorul. Din structura generală a procesului de comunicare se pot desprinde cîteva segmente clare : emițătorul și relația lui cu «mesajul» (opera literară) ca aspect clasic al creației și creativității ; mesajul și relatia lui cu receptorul (variabilele de cititor) ; în sfîrșit, însuși procesul de comunicare care trebuie să stabilească legătura intre emițător, mesaj și receptor" (*Literaturpsychologie*, 1972 ; trad. rom. *Psihologia literaturii*, p. 110 Univers, 1978). În ce fel a fost omologat critic „mesajul" poeziei barbiene ? Care este sistemul de relații stabilit între *mesaj* și publicul cititor ? Cum se realizează „legătura" între emițător, mesaj și receptor în cazul operei lui Ion Barbu, iată unele din întrebările la care exegeza a răspuns destul de vag pînă în prezent. Prin urmare este suficient să decretăm *închiderea* hermetică a acestei opere sau e necesar să căutăm metodologiile adecvate spre a o *deschide ?* Umberto Eco vorbește despre opera de artă ca despre un „mesaj ambiguu, o pluralitate de semnificații care coexistă în același semnificant". De aici el deduce *deschiderea* infinită, care ar garanta valoarea operei, Ce se întîmplă, însă, cu valoarea poeziei lui Ion Barbu dacă o *închidem* definitiv, suprapunîndu-i procustian grila hermetică ?

3.3. În încheierea acestor notații, atît de puțin la obiect, vrem să sugerăm, cu oarecare ironie și autoironie, că aprecierea asupra exegezei anterioare, făcută de Dorin Teodorescu, este valabilă și pentru sine (și pentru noi !) : „Este întristător faptul că s-a ivit, pe marginea unor teme barbiene un tip de *comentariu emfatic* ce ră-

peste tocmai libertatea investită în aceste semne, prin tot felul de combinații mecanice ale abstracțiilor și reifică spiritul *Jocului secund* în contingența involuntară a unei literalități opace". Ni se pare că de această modalitate de comentariu ține și aplicarea „mecanică" a doctrinei hermetice la poezia lui Barbu întreprinsă de Dorin Teodorescu, ceea ce înseamnă că „emfaza" urmărește ca o fatalitate pe oricare interpret, mai vechi sau mai nou. O explicație, a acestei atitudini exclusiviste, se află, desigur, chiar în calitatea materiei investigate ; fiind atît de greu accesibile, poetica și poezia lui Ion Barbu contribuie inevitabil la izolarea surprinzătoare a tuturor interpreților, autoinstituiți restrictiv într-o „castă a aleșilor" care se suspectează continuu și se neagă reciproc. Trebuie să recunosc cu umor că nici tonul acestor însemnări nu face excepție de la regulă, ceea ce obligă extrem de mult...

1978

INDICE

Argument 5
BARBIANA 23
TEORETICIAN AL POEZIEI, CRITIC LITERAR ȘI POLEMIST
I. Conceptul poetic 84
II. Criticul literar 120
III. Polemistul 141
DESCRIEREA POEZIEI 209
Elan 211
Umanizare 213
Panteism 216
Pentru Marile Eleusinii . 218
Dionisiacă 221
Selim 223
Eminescianism (Cînd va veni declinul) 227
Hermetism (Oul dogmatic) . 232
Romantismul gnomic 242
După melci 245
Riga Crypto și lapona Enigel 255
Uvedenrode 269
(Balcanism)
Nastratin Hogea la Isarlîk 275
Isarlîk 286
Domnișoara Hus 295
Cîntec de rușine 302
In memoriam 304
[Din ceas, dedus...] 306
UNITATEA ORFICĂ A LIRISMULUI 311
Ritmuri pentru nunțile necesare 313
Peisagiu retrospectiv 316
Ixion 317
Convertire 317
Riul 319
Banchizele 319

Copacul 319
Munții 319
Dezrobire 320
Uvedenrode 320
Nietzsche 323
Pytagora 323
Luntrea 324
Oul dogmatic 326
Mod 327
Margini de seară 327
Aura 327
Răsărit 330
Măcel 331
Riga Crypto și lapona Enigel 332
Încheiere 335

PERSPECTIVĂ 338
Addenda 343